وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

بتخانۂ چین

وارث علوی

بوقتِ کعبہ جوئی ھا جرس کرتا ھے ناقوسی

کہ صحرا فصلِ گل میں رشك ھے بتخانۂ چین کا

بتخانۂ چین

وارث علوی

ترتیب وتهذیب

پروفیسر محی الدین بمبئی والا

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

BUTKHANA-E-CHIN

By Waris Alvi

بتخانۂ چین

وارث علوی

مرتب : پروفیسر محی الدین بمبئی والا

ناشر : ڈاکٹر ہرشد تریویدی (رجسٹرار، گجرات ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر)

صغرا بیگم بخاری (نائب رجسٹرار، اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر)

Year of Publication	: 2010	۲۰۱۰ء	سال اشاعت :
Pages	: 656	۶۵۶	صفحات :
Quantity	: 500	۵۰۰	تعداد :
Price	: Rs. 500	۵۰۰ روپے	قیمت :

طباعت و سرورق

ISB Digital-۲۸۲۸، شاہپور، احمد آباد۔

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

ابھی لیکھا گار بھون، نزد گلاب باغ، سیکٹر ۱۷، گاندھی نگر، گجرات۔ پن: ۳۸۲۰۱۷

انتساب

والدِ محترم

پیرِ طریقت

مرحوم حضرت سید حسینی پیرؒ

کی

یاد میں

- وارث علوی

اظہارِ تحسین

اردو کے عظیم نقاد پروفیسر وارث علوی کے نایاب مضامین کا انتخاب شائع کرتے ہوئے اردو اکادمی فخر محسوس کرتی ہے۔

اول تو پروفیسر وارث علوی کے متفرق مضامین کو جمع کرنا اور پھر اُس کا قابلِ قبول انتخاب تیار کرنا ایک سخت مرحلہ تھا۔ اس بات کی خوشی ہے کہ پروفیسر علوی کے چند قابلِ ذکر مضامین اِس انتخاب کی زینت ہیں۔

امید کی جاتی ہے کہ اردو دنیا اس کی فراخدلی سے پزیرائی کرے گی۔

ہرشد بھائی تریویدی
رجسٹرار
گجرات ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

حرفے چند

میرے یارِ غار اور اردو ساہتیہ اکادمی گجرات کی مساعی کے سبب میرے مضامین کا انتخاب اُن اُبھرتے ہوئے نوجوان نقادوں اور باذوق قارئین کی خدمت میں پیش کرتا ہوں جن کے لئے میری اکثر ابتدائی کتابیں نایاب ہوچکی ہیں۔ میرے ہم عصر اور ہم عمر نقادوں کے یہاں یہ کتابیں مِل جائیں گی لیکن وہ نوجوان جو بی اے اور ایم اے کے طالبِ علم ہیں اور تنقید لکھنے کے آرزومند ہیں مَیں چاہتا ہوں کہ ایک طائرانہ نظر ان مضامین پر بھی ڈال لیں۔

میری پہلی کتاب 'تیسرے درجے کا مسافر' جودھ پور سے شائع ہوئی تھی، اس سے آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ لکھنے والوں کے ساتھ پبلشروں کا سلوک کیسا تھا۔ اردو جس کس مپرسی کی حالت سے گذر رہی تھی اس کے لئے لکھنے والوں کو پبلشر کہاں ملتے۔ لکھنے والے جیب سے کتابیں چھپواتے اور اپنے دوستوں میں تقسیم کرتے۔ اِس صورتِ حال میں معاونت کے لئے اکادمیوں نے جزوی مالی امداد دینا شروع کیا اور پھر تو کیا تھا غزلوں کے مجموعوں کے ڈھیر لگ گئے حالانکہ امداد اُن سنجیدہ کتابوں کے لئے تھی جو عالمانہ عرق ریزی سے لکھی جاتیں اور بکاؤ مال نہ ہونے کے سبب پبلشر انہیں ہاتھ نہ لگاتے۔

ایک لطیفہ ہے کہ ایک انگریز ادیب نے کہا کہ میں زندگی بھر نثر بولتا رہا اور مجھے پتہ ہی نہیں چلا کہ میں نثر بول رہا ہوں۔ نثر کی طرف یہ بے التفاتی ہمارے شعری مزاج کا وصف رہا ہے۔ پچاس مسودوں میں ایک مسودہ نثر کا بھی ہوتا ہے اور وہ اس قدر خام اور مبتدیانہ ہوتا ہے کہ اسے ہی مسترد کیا جاتا ہے۔ تگ بندی سہلِ ممتنع ہے یا نہیں اس الجھن میں پڑے بغیر تمام شعری مجموعوں کو جزوی مالی اعانت دی جاتی ہے جو کتاب پر تو جزوی ہی خرچ ہوتی ہے باقی صاحبِ کتاب کی جیب میں جاتی ہے۔

اردو میں لائبریریوں کا حال بھی فسادزدہ شہر سے چھوٹی ہوئی ریل گاڑی کے مصداق ہے کہ باپ

چھت پر، بیوی کھچا کھچ بھرے ہوئے ڈبے میں لڑا کو عورتوں کے نرغے میں اور بچہ اس دراز ریش بوڑھے کی گود میں جس کی چیخوں سے پتہ نہیں چلتا کہ وہ لڑتی ہوئی عورتوں کو خاموش کرا رہا ہے یا روتے ہوئے بچہ کو۔ اردو کتابوں کی الماری میں فسانۂ آزاد، ابوالکلام آزاد اور جگن ناتھ آزاد ایک ہی صف میں کھڑے نظر آئیں گے۔ اسی صورتِ حال میں پروفیسر محی الدین بمبئی والا کا کتاب کو مرتب کرنا اور اردو ساہتیہ اکادمی کا اسے چھاپنا ایک عجوبہ سے کم نہیں۔

●

پیش لفظ

علوی صاحب کے ساتھ رفیقانہ ربط پچاس سال کے طویل عرصہ پر پھیلا ہوا ہے۔ اس دوران ہم نوالہ بھی رہے، ہم سفر بھی اور ہم سخن بھی۔ سخن کا دائرہ ادب سیاست، تاریخ، مذہب اور اردو گجراتی اور انگریزی کی کتابوں تک پھیلا ہوا تھا۔ وارث صاحب صحیح معنی میں کتابوں کے عاشق تھے۔ شہر کی تمام بڑی لائبیریوں کے ممبر تھے اور سکوٹر پر دو دو جھولیاں بھر کر کتابیں لاتے۔ وارث صاحب سینٹ زیویرس کالج سے اکثر ودیاپیٹھ آتے جہاں میں اردو پڑھاتا تھا۔ ودیاپیٹھ کے لائبریرین کریٹ بھائی اور مجھ میں دانت کاٹے روٹی والا دوستانہ تعلق تھا۔ جتنی بھی نئی کتابیں آتیں وہ مجھے دکھاتے اور میں ان میں سے چند لائبریری کے دفتر میں داخل ہونے سے پہلے ہی وارث صاحب کے لئے نکال لیتا۔ اُن میں سے پسندیدہ کتابوں پر وارث صاحب کا تبصرہ میرے لئے دریائے علم ثابت ہوتا۔ وارث صاحب کے مکان پر جب ریاض لطیف، جینت پرمار، شفاعت قادری اور یہ خاکسار جمع ہوتے تو وارث صاحب کی گوہر ریزی اور گوہر بیزی دیکھنے کے قابل ہوتی۔ وہ بہت ہی خوش گفتار اور بذلہ سنج آدمی ہیں۔ دراصل اُن کو حِس ظرافت خدا کی اتنی بڑی دین تھی کہ غالبؔ کی طرح انہیں بھی حیوانِ ظریف کہا جاسکتا ہے۔ کالج کے پروفیسروں کا تو کہنا تھا کہ جس طرح ڈاکٹر جانسن کے پاس بوزویل تھا جو اُن کی ہر ظریفانہ بات نوٹ کرلیا کرتا تھا وارث صاحب کے پاس بھی ایسا ایک بوزویل ہونا چاہیئے۔ اُن کی یہ ظرافت اُن کے گجراتی ڈراموں میں کِھل اٹھی اور کمال یہ ہوا کہ تنقید جیسے سنجیدہ اور اصطلاحوں اور جارگون سے بھری ہوئی ثقیل صنفِ ادب کو بھی اُن کی ظرافت نے لالہ زار بنا دیا۔ انہیں صاحبِ اسلوب نقاد غلط نہیں کہا جاتا۔ یہ اسلوب ہی کا کرشمہ ہے کہ ایک طرف فقرہ بازی ہے تو دوسری طرف اقوالِ زرّیں کی چمک دمک۔ فضیل جعفری کا انکے بارے میں یہ کہنا بالکل درست ہے کہ سلیم احمد کے بعد وارث علوی نے فقرہ بازی کو اس مقام تک پہنچایا جہاں اب کسی اور کا پہنچنا دشوار ہے۔ میں نے اُن سے ایک بار پوچھا تم میں یہ ظرافت آئی کہاں سے۔ تمہارے والد صاحب تو بہت مذہبی اور مقطع آدمی ہیں۔ کہنے لگے یہ میری والدہ کا ورثہ ہے جو اپنے وقت میں اپنی سہیلیوں میں سب سے زیادہ بذلہ سنج خاتون تسلیم کی گئی تھیں۔

وارث علوی عمر میں مجھ سے پانچ چھ سال بڑے ہیں، اب وہ بیاسی کے پیٹھے میں داخل ہو چکے ہیں۔ محمد علوی اُن کے ماموں زاد بھائی ہیں اور اُن سے عمر میں چار مہینے بڑے ہیں، مظہر الحق علوی ان کے چچا زاد بھائی ہیں۔ میں جب کالج میں داخل ہوا تو پورے شہر میں وارث علوی کی تقریروں کی دھوم تھی۔ میرے دِل میں اُن سے ملنے کی خواہش نے زور پکڑا، پتہ چلا کہ شعراء حضرات کا ایک جم گھٹا کلیم بک ڈیپو خاص بازار میں جمع ہوتا ہے۔ وہاں پہنچا تو محمد علوی، عادل منصوری اور ایک دو استاد شاعر فہم وادراک سے پرے غزلیں سنا رہے تھے۔ پھر وارث صاحب آئے، گورا چٹا رنگ، خوش پوش، انگریز معلوم ہو رہے تھے، میں نے اپنا نام بتایا۔ انہوں نے بڑی محبت سے کندھے پر ہاتھ رکھ کر کہا۔ چلو سامنے ہوٹل میں بیٹھتے ہیں اور سمجھ میں آنے والی باتیں کرتے ہیں۔ میں اُن کی گل افشانئ گفتار دیکھ کر حیرت زدہ رہ گیا۔ انہوں نے میرے بی اے کے نصاب کے متعلق بہت سی باتیں کیں۔ لیکن اتنی دلچسپ کہ اردو کا منظر نامہ نظروں کے سامنے آ گیا۔ میں یہاں عرض کر دوں کہ اس زمانہ میں یعنی ساٹھ کی دہائی میں محمد علوی نے پریما بھائی ہال میں ایک مشاعرہ منعقد کیا جس میں بشیر بدر، شہر یار اور بمل کرشن اشک نے شرکت کی۔ صدارت وارث علوی نے کی۔ وارث علوی نے انگریزی کے حوالے سے فاشزم کے بعد کی دنیا پر اتنی دلچسپ اور پر مغز تقریر کی کہ لوگ سرشار ہو گئے۔ جدید شاعری کا یہ پہلا مشاعرہ تھا جس کے انعقاد کا شرف احمد آباد کو حاصل ہوا۔ اولیت کے کچھ اور سہرے بھی اکادمی کے وجود میں آنے کے بعد احمد آباد کے سر بندھے۔ مثلاً عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر اور علی سردار جعفری پر سیمناروں کا اولین شرف احمد آباد ہی کو حاصل ہوا۔

وارث علوی مشائخین کے گھرانہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے والد کے ساتھ مریدوں میں بھی جاتے رہے۔ نماز کے پابند تھے۔ ایک شوق انہیں یہ تھا کہ شہر کی مختلف مسجدوں میں نماز ادا کرتے۔ اس وقت یعنی ۱۶، ۱۷ برس کی عمر میں سکول کے زمانہ میں وہ سوٹ ٹائی اور فیلٹ ہیٹ پہنتے تھے۔ مسجد میں جا کر موزے، جوتے، فیلٹ ہیٹ، کوٹ اور پتلون بھی اتار لیتے کہ اندر شلوار پہنی ہوتی پھر وضو بنا کر جماعت میں شامل ہو جاتے۔ نماز کے بعد پھر پتلون، کوٹ، ٹائی، موزے، جوتے اور ہیٹ پہن لیتے۔ خوبصورت تھے اس لئے لوگ انہیں دلچسپی سے دیکھتے کہ اتنا ماڈرن لڑکا بھی نماز سے اتنا شغف رکھتا ہے۔

پھر کالج کے زمانے میں نئے طور طریقے ان کے اسلوبِ حیات کا حصہ بنتے گئے اور پرانی عادتیں ترک ہوتی گئیں۔

وارث صاحب رنگین مزاج کے آدمی ہیں، میں نے اتنا مست مولا آدمی نہیں دیکھا۔ ادب نواز دوست

انہیں گھیر کر کافی ہاؤس لے جاتے اور وہ وہاں خوب چہکتے۔ فلموں کا بہت شوق اور نہ جانے کیسے انگریزی ہندوستانی فلموں کا اہتمام ہو جاتا۔ مشہور اطالوی فلم 'بائی سکل تھیف' (Bicycle thief) دیکھ کر ہوٹل میں دوستوں کے ساتھ باتیں کر رہے تھے۔ فلم کا انتہائی دردناک انجام بیان کرتے کرتے آنکھوں میں آنسو آ گئے اور سب دوست بھی اداس ہو گئے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ صرف کتابوں اور اپنے بچوں میں جئے۔ اپنی لڑکیوں کو ہی نہیں بلکہ اپنے نواسے نواسیوں تک کو انہوں نے اپنی گود میں بڑا کیا۔ کانکریہ تالاب اور وہاں کے چڑیا گھر کے وہ عاشق تھے۔ بچوں کو لے جاتے اور جانوروں اور پرندوں کے سامنے خود بھی بچہ بن جاتے۔ باقاعدہ ورزش اور کانکریہ تالاب کے دو چکر لگانا اُن کا روز کا معمول تھا۔ وہ تنقید میں سخت لیکن ادیبوں اور شاعروں سے میل جول میں بہت نرم اور خندہ جبیں تھے۔ علوی صاحب احباب نواز، کنبہ پرور اور مجلس ساز شخصیت کے مالک ہیں۔ کسی کے بھی دکھ درد کو دیکھ کر تلملا اٹھتے۔

اب رہا وارث علوی کے مضامین کا معاملہ تو میں نہ کوئی نقاد ہوں نہ کوئی مصنف، بلکہ ادب کا ایک ادنیٰ البتہ پرشوق قاری ہوں۔ اس سے قبل پاکستان میں وارث علوی کے مضامین کا ایک ضخیم انتخاب شائع ہوا تھا جو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ مگر ہندوستان نہیں پہنچا۔ وارث علوی کی ابتدائی کتابیں اب نایاب ہو چکی ہیں اور اسی لئے اس انتخاب کا وقت آ چکا تھا تاکہ عام قارئین کو اُن کے اہم مضامین دستیاب ہو سکیں۔ اس انتخاب میں زیادہ تر اُن کے نظریاتی مضامین ہیں اور یہ بھی کوشش رہی ہے کہ فکشن پر اُن کے مضامین یکجا ہو جائیں۔ انہوں نے وافر پیمانہ پر افسانہ نگاروں اور شاعروں پر بھی لکھا ہے جن کے الگ سے انتخابات شائع ہو سکتے ہیں۔ وارث علوی بسیار نویس ہیں اور طوالت پسند بھی۔ افسانہ کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ اپنی خلاقانہ تنقیدی صلاحیتوں سے ایسی فضا پیدا کرتے ہیں گویا افسانہ پر افسانہ لکھ رہے ہیں۔

اُن کے ابتدائی مضامین ترقی پسندی کے رِدِّعمل کے طور پر لکھے گئے لیکن اس ردعمل نے وارث کے وسیع مطالعہ کا ایسا نچوڑ پیش کیا جس کی مثال اردو تنقید میں کم نظر آتی ہے۔ ادب اور سماج، ادب اور سیاست، ادب اور پروپیگنڈا، ادب اور عوام، ادب اور کمٹ منٹ، ادب اور آئیڈیولوجی، ادب اور پیروئی مغربی، وغیرہ وغیرہ مسائل پر ہمارے یہاں اکثر و بیشتر تو محض رائے زنی ملتی ہے یا سرسری مضامین۔ وارث علوی نے اِن موضوعات پر اس قدر جامع اور مبسوط طریقہ سے لکھا ہے کہ اکثر مضامین اِن موضوعات پر حرفِ آخر بن گئے ہیں۔ اسی لئے ایک زمانہ میں کشور ناہید نے ہندوستان میں اپنے ایک ریڈیائی انٹرویو میں کہا تھا کہ ہمارے یہاں (پاکستان میں) نظریاتی تنقید نہیں ہے جیسا کہ آپ کے یہاں وارث علوی لکھ رہے ہیں۔ لیکن وارث

علوی کے یہاں کسی ایک نظریہ سے وابستگی نہیں ملتی۔ اُن کی نظر میں ادب بھی زندگی کی طرح اتنا وسیع اور رنگارنگ ہے کہ نظریات کی موجیں اور تصورات کے حباب پیدا کرتے ہوئے ناپیدا کنارا سمندر میں بدل جاتا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ وارث علوی نے اردو مراکز سے دور احمد آباد کے ایک قدیم طرز کے مکان میں مختلف کتب خانوں سے لائی ہوئی اور ذاتی طور پر خریدی ہوئی کتابوں کے ڈھیر میں بیٹھ کر صرف اپنے مطالعہ اور اپنی فکر سے ہندوپاک میں اپنا منفرد مقام پیدا کیا۔ وارث صاحب کا خوبصورت گھر ہمیشہ احباب سے بھرا رہتا۔ انہوں نے اپنے آبائی مغلیہ اسٹائل کے گھر کو ایک میوزیم کی طرح سجایا تھا۔ ریمبراں، وان گو، گوگن اور چغتائی کی تصویریں دامنِ دل کو کھینچتی تھیں کہ دیکھنے کی چیز تو یہ ہیں۔ وارث علوی نے تیس سال تک تنِ تنہا اپنے خوبصورت باغیچہ کی پرورش کی تھی۔ نرسری سے قسم قسم کے پودے لانا، کھاد مٹی اور گملوں کا خریدنا، گملوں کو رنگنا یہ اُن کا سب سے بڑا مشغلہ تھا۔ وارث ایک بے مثال باتونی شخص ہیں۔ ادب پر بولتے تو لگتا کہ تنقید کا دریا بہہ رہا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ ظریفانہ جملے بھی نکل جاتے کہ لگتا کہ لطیفہ بازی ہو رہی ہے۔ انگریزی، فرانسیسی اور روسی لٹریچر انہوں نے خوب پڑھا تھا۔ لائبریری میں جاتے تو انہیں دیکھ کر گجراتی کے مشہور شاعر اور انگریزی شاعروں کا غیر معمولی مطالعہ رکھنے والے نرنجن بھگت لائبریرین سے کہتے کہ ناول اور ڈراما تو علوی کی طرح پڑھنا چاہئے۔ ایک کتاب رکھتا ہے اور اس کے قریب کی دوسری کتاب لے جاتا ہے۔ چارلس ڈکنز کو وہ ناول کا شیکسپئر کہتے تھے، انہوں نے ایک خاص ذہنی کیفیت کے تحت ڈکنز کے تمام ناول پڑھ ڈالے سوائے اس کے مقبول ترین ناول 'پک وِک پیپرس' کے۔ ایک کتابوں کے میلے میں ان کی نواسی شنیزہ نے یہ کتاب خرید کر انہیں پیش کی اور کہا کہ اس کتاب کو اب پڑھ ڈالئے ورنہ آپ کا ادھورا پن ہمارے لئے ایکدائمی خلش بن جائے گا۔ ٹالسٹائی، دوستو وسکی، چیخوف، بالزاک، فلابیر، آندرے ژید، سارتر، کامیو، ڈراما نگاروں میں ژان انیوئل، زیرادو، آئنسکو، یوجین اونیل، ٹینی سی ولیم، آرتھر ملیر، امریکی ناول نگاروں میں ہیمنگوے، اپ ڈائک جان اور مارکونز کے علاوہ انگنت لاطینی ناول نگاروں کے وہ پرستار رہے ہیں۔ شاعروں میں جان ڈن، جارج ہربرٹ، کیٹس، ورڈز ورتھ اور ایلیٹ کو انہوں نے خوب پڑھا اور ان پر خوب گفتگو بھی کی۔ ہارڈی، جارج ایلیٹ، جین آسٹن، جوزف کانراڈ کے علاوہ جدید لکھنے والوں میں ان کے پسندیدہ نام ہیں کنگزلے ایمس، جان وین، جمپا لاہری، خالد حسینی اور بہت سے لوگ جن کی کتابیں اُن کے امریکی دوست انہیں بھیجا کرتے ہیں۔ دراصل وارث کہا کرتے ہیں کہ پڑھنے کی آرام کرسی چھوڑ کر لکھنے کی سخت اکڑفوں کرسی پر بیٹھنا میرے لئے گھاٹے کا سودا ہے۔ لیکن ہمیں تو اُن

کے لکھنے پڑھنے اور اندازِ گل افشانی گفتار سے فائدہ ہی فائدہ پہنچا ہے۔

وارث علوی کا گجراتی ادب کا مطالعہ بھی اچھا ہے اور گجراتی ادیبوں اور شاعروں سے بھی اچھے تعلقات ہیں۔ گجراتی کے جلسوں میں جب انہیں بولنے کو کہا جاتا تو مرحوم اوماشنکر جوشی خاص طور پر کہتے کہ اردو ہی بولئے۔ سریش جوشی جو جدید گجراتی ادب کی ایک عظیم شخصیت تھے کے تعزیتی جلسہ میں مختصر لیکن اتنی خوبصورت اردو میں تقریر کی کہ جلسہ کے بعد مرحوم بگل ترپاٹھی نے اُن سے کہا کہ کتنی میٹھی زبان میں آپ نے بھاشن دیا۔ وارث صاحب نے فوراً کہا کہ صاحب بھاشن تو آپ لوگ کرتے ہیں، ہم تو قوالیاں گاتے ہیں۔

اب میں میرے دل و جاں سے قریب بزرگ دوست کے متعلق گفتگو کے اِس سلسلہ کو اس دعا پر ختم کروں گا۔ حیات مستعار کے جو بھی سال اُن کے لئے ودیعت ہیں اُن میں وہ اسی طرح تقریروں میں قوالیوں کا وجد پیدا کرتے رہیں اور اپنی تحریروں کو اقوالِ زرّیں سے سجاتے رہیں۔ آمین۔

اِن مضامین کے تعلق سے یہ کہنا تحصیل حاصل ہے کہ ان کی فراہمی میں بڑی دقتوں کا سامنا رہا۔ اول تو علوی صاحب کی مطبوعات اب دستیاب نہیں ہیں پبلشرز نے بھی ہاتھ اونچے کر دیئے۔ ان کی پہلی طباعت جن رسائل میں ہوئی ان رسائل کا تلاش کرنا بھی دشوار تھا۔ تاہم چند دوستوں نے اس میں بڑا تعاون کیا۔ بعضوں نے زیروکس روانہ کئے تو بعضوں نے اصل متن بھجوایا، خود علوی صاحب نے اپنی نادرست طبیعت کے باوجود اپنی پرانی الماریوں کو کھنگالا اور جو کچھ بھی ہاتھ لگا اِس خاکسار تک پہنچایا۔ اس سلسلے میں نائب رجسٹرار صغریٰ بیگم بخاری اور اِس کتاب کے کمپوزر عرفان باغبان کو بھی خوب زحمت اٹھانا پڑی۔ اکادمی میں خستہ حالت میں پڑی ہوئیں دو چار کتابیں پائی گئیں جب کہ کمپوزر کو دو دو تین تین بار متن کمپوز کرنا پڑا اس لئے کہ ایک ہی مقالہ کی مختلف نقلیں حاصل ہونے لگیں۔ خیر! ۔ اِس کام کو پورا ہونا تھا اور بہر حال بڑی نفاست کے ساتھ یہ کلام پورا ہوا۔

اردو اکادمی کے لائق رجسٹرار، فاضل مدیر اور ہمہ جہت شاعر اور ادیب شری ہرشد بھائی ترویدی کے ہم بہت ہی ممنون ہیں کہ آپ نے اِس کتاب کی ترتیب و تدوین نیز production میں انتہائی دلچسپی کا ثبوت دیا، قیمتی مشوروں سے نوازا اور بجٹ کے دامن کو وسیع کر دیا۔

اِس کتاب کی ترتیب و تدوین کی تمام تیاریاں پیر محمد شاہ لائبریری میں ہوئیں لہٰذا یہاں کے اراکین خصوصاً جنابہ شاہین بانو قادری نے پروف نکلوانے اور اوراق کی ترتیب میں بڑی مہارت کا ثبوت دیا۔

آخر میں عزیز دوست پروفیسر نثار احمد انصاری کہ جن کے تعاون کے بغیر اِس عظیم فن پارہ کا تکمیل تک پہنچنا دشوار تھا۔ میں اِن تمام دوستوں، عزیزوں اور خاص کر علوی صاحب کا بے حد شکرگزار ہوں کہ جنھوں نے نامساعِد حالات میں بھی حوصلہ نہیں ہارا۔ وہ ایک ایک لفظ کو بین السطور پڑھتے اور اغلاط کی تصحیح کرتے اگرچہ نتیجہ میں ان کی بینائی بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔

اور آخر میں خداوند قدوس کا شکرگزار ہوں کہ جس نے اِس ہیچ مداں اور نااہل کو اِس ادب پارے کی تکمیل کی توفیق عطا کی۔

فہرست

تذکرہ رُوح کی اُڑان کا گندی زبَان میں

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

تذکرہ رُوح کی اُڑان کا

گندی زبان میں

گرد سے اٹی فضا کو صاف کرنا تضیعِ اوقات ہے، بلکہ ممکن بھی نہیں۔ وقت گزرنے کے ساتھ گرد خود ہی بیٹھ جاتی ہے۔ وہ تمام ادھ کچرے تصورات جو ادبی فضا میں ذرّوں کی مانند اڑتے رہتے ہیں، اس وقت تک دکھائی بھی نہیں دیتے جب تک تنقید کی کرن کی زد میں نہیں آتے۔ ایڈیٹر کے نام خطوط میں، سمینار کی دومنٹ والی تقریروں میں، اس انٹرویو میں جو سقراط کا بقراط لیتا ہے، اس ادبی شام کی گفتگو میں جس کا ادب میں وہی مقام ہے جو شامِ اودھ کا دنیا کی دوسری شاموں میں ہے، یہ نیم پختہ باتیں، یہ بے سوچی سمجھی رائیں، دھندلے غبار کی مانند مطلعِ تنقید پر بلند ہوتی ہیں اور اہلِ نظر کو آشوبِ چشم اور اہلِ فکر کو ضیق النفس میں مبتلا کرتی ہیں۔ تنقید محلّہ کا وہ میدان بن گئی ہے جس پر ہر آدمی کو حق ملکیت حاصل ہے۔ چنانچہ ایک صاحب اپنی پھٹی ہوئی نفسیات کی دری لاکر جھٹکتے ہیں۔ ان کے قریب ایک اور صاحب اپنی سائیکل ٹھیک کررہے ہیں۔ ان کے فلسفہ کا ٹائر برسٹ ہوگیا ہے۔ ان بزرگوار کو دیکھیے، اپنا مطالعہ ٹھکانے لگانے کے لیے پورا ویسٹ پیپر باسکٹ، میدان کے بیچوں بیچ اوندھا کر گئے اور اب اقوالِ زرّیں کی چٹھیاں چاروں طرف اڑرہی ہیں۔ جی ہاں! وہ حضرت بتّی کے کھمبے سے لاؤڈ اسپیکر باندھ رہے ہیں۔ شام کو سیاست پر دھواں دھار تقریر ہوگی۔ انھیں دیکھیے! جمالیات کی درسگاہ میں استاد ہیں سفید بزاق پوشاک پہن کر نکلتے ہیں تو اس خوف سے کہ کہیں شریر لونڈوں کی شرارتوں سے کپڑے داغدار نہ ہو جائیں ادب کی سرزمین سے دو بانس اوپر ہی چلتے ہیں۔ وہ ہمیشہ حسن کا ذکر کریں گے، ادب اور ادیب کا نام نہ لیں گے۔ وہ جواُن سے پہلو بچا کر چل رہے ہیں۔ وہ سردے ڈیپارٹمنٹ کے میرمنشی ہیں۔ ان کے پاس تمام چھوٹے بڑے ادیبوں کی فہرست ملے گی۔ بھولے سے اگر حسن کا ذکر آگیا تو سجدۂ سہوادا کریں گے۔ آپ نے ٹھیک سمجھا، وہ سکول کے ہیڈ ماسٹر ہیں۔ علیگڈھی پاجامہ پہنے ادب کی غلام گردشوں میں ٹہلا کرتے ہیں انھیں سوالات پوچھنے کا بہت شوق ہے، لیکن نہ خود جواب دیتے ہیں نہ دوسروں کے جوابات سنتے ہیں۔ وہ صاحب جو کھادی پہنے آرہے ہیں محلّہ میں ان کا چودھراپا مشہور ہے۔ وہ نہ ہوں تو چھوکرے دیوار کی آڑ میں اجابت کرنے بیٹھ جائیں اور بہو بیٹیوں کی آبرو سلامت نہ رہے۔ اُن کے گھر کے سامنے وہ نستعلیق ڈرائنگ روم ہے جس کے صاحبِ خانہ باپ کی داڑھی اور ماں کے اسلامی نام سے شرماتے ہیں، اور قومی دھارے سے بات شروع کرتے ہیں اور اردو ادب کے غیر ہندوستانی عناصر پر تان توڑتے ہیں۔ وہ ادب کا نقشہ اس طرح بدلنا چاہتے ہیں جس طرح ٹاؤن پلاننگ افسر شہر کا نقشہ بدلتا ہے۔ اُن

کے نزدیک خیالات سنگ وخشت اور قدریں چوب وآہن ہیں جو پی ڈبلیوڈی کے گودام سے چٹھی بتا کر حاصل کی جاسکتی ہیں۔ وہ دیسی لکھنے والوں کو اس نظر سے دیکھتے ہیں گویا وہ پیدل رکشا والوں کا مفلوک الحال طبقہ ہے جو لنگی میں ہاتھ ڈالے چوتڑ سہلاتا رہتا ہے۔ صاف بات ہے کہ ٹکنولوجیکل دَور میں جب تک ہر ادیب ہوائی جہاز کے پائلاٹ کی طرح چاق وچوبند اور صحت مند نہیں ہوگا دیس کیسے ترقی کرے گا۔

بہر حال کچھ ہو، اس میدان کی چہل پہل مجھے پسند آئی اور میں بھی اس میں دھم سے کودا ابھی کمر پر ہاتھ رکھ کر کھڑا بھی نہ ہونے پایا تھا کہ اس کھڑکی سے آواز آئی جس میں بہار شریف کے ایک افسانہ نگار کھڑے ہوئے تھے۔ وہ کہہ رہے تھے اس میدان پر صرف ڈھائی آدمیوں کا اجارہ ہے۔ ایک وزیر آغا، دوسرے شمس الرحمان فاروقی اور آدھے وہاب اشرفی۔ یہ حیدری کلام سن کر کلیجہ دھک سے رہ گیا۔ وہ تین ہزار تین سو اور تیرہ صفحات جنھیں بغل میں دابے ہوئے تھا ان کا شمار نہ تین میں تھا نہ تیرہ میں لہٰذا انھیں باندھا سوتلی کی گرہ میں اور چاہا کہ چپکے سے کھسک جاؤں کہ چودھری صاحب سامنے سے آتے ہوئے دکھائی دیے۔ رہے سہے ہوش بھی غائب ہو گئے۔ انھوں نے مجھے اس طرح گھور کر دیکھا گویا مضامین کا پلندہ نہیں باندھ رہا بلکہ ازار بند کھول کر دیوار کی آڑ میں کھڑا ہونے کی تیاریاں کر رہا ہوں۔ کہنے لگے..... ''ماشاء اللہ! کافی لحیم شحیم مضامین لکھتے ہو۔ کون سی چکی کا پسا کھاتے ہو'' اس سے پیشتر کہ کچھ عرض کروں نکڑ پر سے ایک صاحب بولے۔'' پی ایل اے کے گیہوں کی درآمد بند ہونی چاہیے اس دیس میں'' لوگوں کا مجمع جمع ہو گیا۔ کوئی کہہ رہا تھا ایلیٹ اور پاؤنڈ کی بیساکھیوں کے بغیر دو قدم نہیں چل سکتے۔ دوسری طرف سے آواز آئی۔'' آخر فارسی ادب کا ذکر کیوں نہیں کرتے۔ وہ تو ہم سے بہت قریب ہے۔'' ایک اور صاحب نے لقمہ دیا۔'' انگریزی ادب تو دورِ انحطاط سے گزر رہا ہے۔ ان ملکوں کا ادب پڑھنا چاہیئے جو ترقی یافتہ ہیں مثلاً روس'' وہ صاحب جو بجلی کے کھمبے سے لاؤڈ اسپیکر باندھ رہے تھے بولے۔'' اب آپ انھیں زیادہ پریشان نہ کریں۔ ان کا کوئی بھروسہ نہیں۔ بہیمانہ تشدد میں یقین رکھتے ہیں۔'' ایک کہرام برپا ہو گیا۔ کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی تھی۔ بجلی کا کھمبا جو علم کی روشنی کا مینار تھا اب آلۂ مکبرۃ الصوت سے سج چکا تھا وہیں سے آواز آئی۔'' آج کا جلسہ انہی وزیر کی صدارت میں ہو رہا ہے جن کی سرپرستی اس رسالے کو حاصل تھی جس میں بہیمانہ تشدد کی تشہیر ہوئی تھی اب ہم بھی دیکھیں گے ایسے مضامین کہاں چھپتے ہیں۔'' مجمع میں سے کوئی چیخا'' ڈاک سے آئی ہوئی جدیدیت کو بذریعہ ڈاک واپس کیا جائے۔''

میں سوچتا ہوں لولے لنجے ہاتھوں سے پتھراؤ بھی تو نہیں ہوتا۔ اسی لیے ہماری تنقید میں لذتِ سنگ تک نہیں، محض دردِ سری ہے۔

اِدھر اُدھر سے مقابل کو یوں نہ گھایل کر
وہ سنگ پھینک کہ بیساختہ نشانہ لگے

(زبیر رضوی)

میں سوچتا ہوں کیا افکار و خیالات بھی جغرافیائی حدود میں قید ہیں۔ کیا دنیا کے بہترین دماغوں نے تاریخ

کی مختلف منزلوں میں جو کچھ سوچا اور محسوس کیا ہے وہ میرا ورثہ نہیں۔ فکر و نظر کی دنیا میں زمان و مکان فریب نظر ہیں۔ خیال پانچ ہزار فرسنگ اور دو ہزار سال کی مسافت چشمِ زدن میں طے کرتا ہے اور وہ جو خیالات کی دنیا کے سیّاح ہیں ان کے ذہن کو رنگ و نور سے مالا مال کرتا ہے۔ اسی لیے شیکسپئر اور ایلیٹ کی قیمت پر مجھے نہ پیلی بھیت کا شاعر قبول ہے نہ ہاتھرس کا نقاد۔ میں حصاروں کا باندھنے والا نہیں توڑنے والا ہوں اور میرے ذہن کی سیمائیں سوراشٹر کے لوگ گیتوں سے شروع ہوتی ہیں اور آئس لینڈ کے اساطیر پر ختم ہوتی ہیں۔ میں ایسی باتیں نہیں سمجھتا کہ ایک طرف ایلیٹ ہے اور دوسری طرف گورکی کیونکہ ادب میرے لیے جاتوں کی جو تم پیزار نہیں بلکہ غمِ دل اور غمِ روزگار کا وہ بیانِ جاں گداز ہے جو ذہن کو منوّر اور دل کو محظوظ کرتا ہے۔

ایک صاحب کہتے ہیں کہ میں Egoist ہوں۔ انھیں کون بتائے کہ میں کوئی چاق چوبند بیوروکریٹ نہیں، وہ پروفیسر نہیں جو ڈھائی لاکھ کے وظیفہ پر ان موضوعات پر تحقیق کرتا ہے جن پر کام کرنے والے پیٹ پر پتھر باندھ کر کام کر چکے۔ میں اساتذہ کی کانفرنس کے پریسیڈیم کا صدر نہیں۔ ادیبوں کے وفد کا لیڈر نہیں کسی میموریل کا ڈائرکٹر نہیں، کسی ادبی آشرم کا مہارشی نہیں۔ وزارتِ تہذیب کی آنکھ کا تارا اور ساہتیہ اکادمی کا راج دُلارا نہیں۔ ترقی کا یہ حال ہے کہ پہلے اردو پڑھاتا تھا، پھر فارسی پڑھائی اور اب انگریزی پڑھاتا ہوں۔ اور انشاء اللہ سال دو سال میں پھرفٹ پاتھ پر جوتیاں چٹخاتا، گھٹنوں تک لہراتے ازار بند سے کمر کستا لوگوں سے پوچھتا پھروں گا کہ اب کون سے مضمون میں ایم اے کروں کہ کم از کم کفن دفن کے انتظام کے لیے بیت المال کی طرف دیکھنا نہ پڑے۔ وہ جو اسرارِ کائنات اور موزِ حیات سے پردے اٹھاتے ہیں، وہ جو لاینحل عقدوں کا حل تلاش کرتے ہیں، وہ جو تمام سوالوں کے جواب اپنی پتلون کی پچھلی جیب میں لیے پھرتے ہیں میں اُن سے پوچھتا ہوں کہ خدارا اس راز سے پردہ اٹھاؤ کہ وہ کون سا خبط و جنون ہے جو اردو ادیب کو کاغذ پر قلم رکھنے پر مجبور کرتا ہے جب کہ اپنے قلم سے وہ کوڑی نہیں کماتا، ستر کروڑ کے دیس میں پانچ سو کی تعداد میں چھپنے والے رسالوں میں لکھتا ہے تو شہرت طلبی کی گالی کھاتا ہے..... سب سے کہتا پھرتا ہے کہ وہ شاعر ادیب اور نقاد ہے جب کہ اس کی کتاب کو شایع کرنے کے لیے کوئی ادارہ تیار نہیں کیونکہ اشاعت گھروں کو ان اساتذہ کی کتابیں چھاپنے سے فرصت نہیں جن کے اخباری تراشوں، صحافتی تحریروں، اور obituries کی وہ قدر و قیمت ہے جو جگر کاوی سے لکھے ہوئے مضامین کبھی وصول نہ کر پائے۔ طفل الغو کے پالنے پوسنے والوں کے تھن کیسے ہوتے ہیں وہ دیکھنا ہو تو ان لوگوں کی طرف نظر کرو جنھوں نے ادب کو ترقی کوشی کے بہتر سیڑھیوں والے ادارہ میں بدل دیا ہے۔ اِن لوگوں کو زیب دیتا ہے کہ وہ ادب کی نفیس نفیس باتیں کریں اور فوائد الفواد والی زبان بولیں۔ ادب ان کے لیے ترقی ہے، شخصیت کی زینت اور دانشوری کی آرائش ہے، تہذیب و شائستگی اور شریفانہ مشغلہ ہے۔ مجھ جیسے کٹے پھٹے لوگوں کے لیے ادب زینت و زیبائش نہیں بلکہ ایک جذباتی ضرورت اور ایک روحانی طلب ہے۔ مردہ خیالات کا کباڑ خانہ نہیں بلکہ زندہ تجربات کی وادی پُر بہار ہے۔ خلعتِ دانشوری کی زرکاری نہیں بلکہ برہنہ کھال پر گزرتے وقت کے ان لمحات کی جنھیں تخلیقی تخیل نے توانا تجربات کے شراروں میں بدل دیا ہے حدّت اور شدّت کو محسوس کرنے کا نام ہے۔

ایک نوجوان بزرگوار فرماتے ہیں۔ ''وارث علوی وغیرہ کو کوئی تو سمجھا سکتا ہے کہ تنقید کی زبان کا کیا معیار اور نمونہ ہے۔ اور کچھ نہیں تو خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، وزیر آغا اور فاروقی وغیرہ کی تنقیدی تحریریں سامنے ہیں۔''

نہیں صاحب! کوئی مجھے سمجھا نہیں سکتا۔ وہ جو سمجھانے آتے ہیں پوپلے منہہ سے باتیں کرتے ہیں، کیونکہ انھوں نے اپنے تمام دانت اکھڑوا لیے ہیں۔ نقاد کو شریف بنانے والے تمام ہتھ کنڈوں سے میں واقف ہوں۔ بچھو کا ڈنک نکال لیجیے وہ صرف ایک لعاب دار کیڑا رہ جاتا ہے۔ میں اُن لوگوں میں سے نہیں ہوں جو گندے دنوں کا قصہ معطر زبان میں سناتے ہیں، اور روح کے جہنم زار کا بیان خس خانوں کی زبان میں کرتے ہیں تا کہ نفاست پسندوں میں نفیس کہلا سکیں۔ میں جانتا ہوں کہ بیوقوفوں پر تنقید ممکن نہیں، انھیں صرف بے نقاب کیا جا سکتا ہے اور بے نقاب کرنے میں نقاد کو جو ابلیسی لذّت ملتی ہے اس کی تلچھٹ پر میں نے کبھی قناعت نہیں کی، جام پر جام لنڈھائے ہیں۔ غیظ وغضب محرّکِ فکر وخیال ہے اور اس سرچشمہ پر شرافت اور مصلحت کی دیوار چننے کا کام میں نے دوسروں کے سپرد کر رکھا ہے۔ میں جب ڈھائی تولے کے شاعر کو سورما اور تنقید کے بونے کو باون گرا کہنے سے انکار کرتا ہوں تو لوگ میری زبان کو غیر مہذب کہتے ہیں۔ کاش وہ یہ بھی دیکھتے کہ فلک سیر تخیل کی معجز نمائیوں کا ذکر میں کس وفورِ شوق سے کرتا ہوں۔ اس وقت انھیں پتہ چلتا کہ وہ جس کی نفرت بھی عمیق اور محبت بھی عمیق ہے اس کے مغلظات بھی شدید اور اس کے ملفوظات بھی شدید ہوتے ہیں۔ ادب کا ذکر بھی ذکرِ یار کی طرح حسین و دل آویز ہونا چاہیے اسی لیے مجھے مکتبی تنقید کا جارگون ٹھنڈے ہاتھ کا مصافحہ اور بیمار مولوی کا وعظ معلوم ہوتا ہے۔ جب ذہن ہجوم فکر اور دل وفور جذبات سے لرزتا ہو تو فروغِ مے کا اثر اسلوب کے رنگِ رخسار پر دیکھا جا سکتا ہے۔ سکہ بند خیالات اور بے ضرر جذبات کی حامل تنقید کا برفانی اسلوب ان لوگوں کے لیے ٹھیک ہے جو گھر کی چہار دیواری میں محبوس حسینہ کی مانند نئے افکار اور نئے جذبات کی شوخ نگاہی کی تاب نہیں لا سکتی۔ ایسے لوگ کوثر وتسنیم میں ڈھلی ہوئی زبان لکھ سکتے ہیں کیونکہ فردوس کے یہ چشمے ذکرِ پاک کے لیے مناسب سہی، لیکن جامۂ احرام کے دھبّے دھونے کے کام کے نہیں۔ میں تنقید کے ہونقوں کی مانند بے سروپا جملے نہیں لکھتا لیکن میں تنقید کے بقراطوں کی طرح اس خوش فہمی میں بھی مبتلا نہیں رہتا کہ میرے قلم سے نکلا ہوا ہر جملہ اپنے جبڑوں میں علم وعرفان کا سو کینڈل پاور کا بلب دبائے طلوع ہو رہا ہے۔ یہ انکسار نخوتِ پنہاں کا نقاب نہیں بلکہ ثمر ہے اپنی ذات پر اعتماد کرنے کا گو میری ذات کی قیمت چھ پیسے سے زیادہ نہیں۔ میں یہ قیمت جانتا ہوں اسی لیے ایوانِ ادب میں صدر نشینی کو للچائی نظر سے دیکھے بغیر صفِ نالین میں اپنی جگہ ڈھونڈ نکالتا ہوں، لیکن جہاں بیٹھتا ہوں خود اعتمادی اور بے نیازی سے بیٹھتا ہوں۔ اور جانتا ہوں کہ جو ہم نشیں ہیں وہ صدر نشینوں کو للچائی نظروں سے دیکھ رہے ہیں اور نہیں جانتے کہ صدر الصدور کی چوتڑوں کے نیچے علم وادب کی شمعوں کا چراغاں نہیں ہو رہا ہے۔ بے وقوف انکسار کو کمزوری اور بے نیازی کو احساسِ کمتری سمجھتا ہے۔ اتنا نہیں سمجھتا کہ رشک وہاں پیدا ہوتا ہے جہاں آدمی اس چیز کی طلب کرتا ہے جو اس کے پاس نہیں اور دوسروں کے پاس ہے۔ جس زبان اور جس اسلوب کی مجھے ضرورت نہیں وہ میرے لیے قابلِ رشک بھی نہیں چاہے وہ فاروقی کا ہی اسلوب کیوں نہ ہو۔ ایک صاحب فرماتے ہیں کہ میں نے سلیم احمد کے اسلوب کی نقل اڑائی ہے۔

پہلی بات تو یہ کہ ایسے لوگ سلیم احمد کو بعینہ، انہی نظروں سے دیکھتے ہیں جن نظروں سے نوجوان لڑکیاں راجیش کھنہ کو اور مسلمان نوجوان دلیپ کمار کو دیکھتے ہیں۔ اسے انگریزی میں Doting کہتے ہیں۔ یعنی حمق کی حد کو پہنچی ہوئی پرستش۔ آدمی کا ادب سے تعلق بھی ایک باشعور اور ذہین آدمی کا تعلق ہوتا ہے، اُن کچی کنواریوں کا عشق نہیں جو اپنے Idol کے کاشانہ کی دیواروں پر بوسوں کے سُرخ نشانات بناتی ہیں۔ ایسے لوگوں کی تنقیدیں سپاس ناموں، تقریظوں، تعزیتی تجویزوں اور تہنیتی تقریروں سے آگے نہیں بڑھتیں، اور ہمارے یہاں ان چیزوں کی دھوم دھام ہے۔ دوسری بات یہ کہ میں یہ قبول کرتا ہوں کہ کلیم الدین احمد اور سلیم احمد مجھ سے بڑے نقاد ہیں۔ منجملہ دوسری وجوہات کے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ مجھے جن لوگوں کا سابقہ ہے وہ ان لوگوں سے بہت چھوٹے ہیں جن کا سامنا ان دو حضرات کو تھا۔ بڑے لوگ شیر کا شکار کرتے ہیں۔ مکھیاں مارنے کے لیے اللہ تعالیٰ مجھ جیسے تیس مار خانوں کو جنم دیتا ہے۔

ایک اور صاحب ہیں جنھوں نے میرے ذہن کو لذت پرست کہا ہے۔ عربی میں ایک کہاوت ہے کہ احمق وہ ہوتا ہے جو نیم احمق سے زیادہ قابلِ برداشت ہو، احمق زندگی میں ملتے ہیں، نیم احمق تنقیدوں میں نظر آتے ہیں۔ اسی لیے زندگی تنقید سے زیادہ قابل برداشت ہے۔ تنقید میں مہذب زبان کا تقاضا بھی شاید اسی لیے کیا جاتا ہے کہ نیم احمق نیم خواندہ لوگ اپنی احمقانہ باتیں کرتے رہیں اور کوئی ان کی سرزنش نہ کرے۔ ایسی پھبتیاں بقول ڈاکٹر جانسن مکھی کا گھوڑے کو ڈنک مارنا ہے۔ لیکن مکھی مکھی ہے اور گھوڑا گھوڑا۔ ذہنی لذت پسندی کا الزام ہمارے نقادوں کا محبوب مشغلہ رہا ہے۔ میں پوچھتا ہوں کیا بادلیئر کا ذہن لذت پرست تھا۔ اگر تھا تو ڈانٹے کے بعد دوسرے جہنم زار کو اپنی شاعری میں تخلیق کرنے کی کیا ضرورت تھی۔ ایک جادو جگانے والے اسلوب میں فلا بیر نے ایما بواری کے حُسن کا بیان کیا ہے۔ کیا یہ کام اس نے زبان کی چادر کے نیچے ایما کی پنڈلیاں سہلانے کے لیے کیا تھا۔ کیا جائیس نے میری بلوم کی خود کلامی اپنی تہمد میں ہاتھ ڈال کر لکھی تھی۔ میں پوچھتا ہوں جو زبان میں اب لکھ رہا ہوں اس زبان کے علاوہ اِن احمقوں کی باتوں کا جواب دوسری کون سی زبان میں ممکن ہے۔

اس نقاد کے سامنے جس نے ادب میں تنقید کا شفاخانہ کھولا ہے، شاعر محسوس کرتا ہے کہ وہ آبگینۂ غزل میں صہبائے اندیشہ نہیں، بلکہ ہاتھ میں قارورے کی بوتل لیے کھڑا ہے اور منتظر ہے کہ دیکھیں کون سا مرض تشخیص اور کون سا نسخہ تجویز ہوتا ہے۔ زنانہ اور مردانہ بیماریوں کے ماہر حکیموں کے اشتہارات کی مانند عطائیوں کی تنقیدیں بھی شاعرانہ بیماریوں کا سائن بورڈ نظر آتی ہیں۔ انھیں پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اب تو ادب میں سوائے نقاد کے کوئی اور صحت مند اور نارمل آدمی نہیں رہا۔ دوسروں کو پاجی اور خود کو ناجی، دوسروں کو بیمار اور خود کو مسیح الزماں سمجھ کر بات کیجیے اور پھر دیکھئے تنقیدی اسلوب میں کیسے ہر لفظ موچھوں کو بل دیتا ہوا اور ران پر ہاتھ مار کر پہلوان کی طرح اینڈتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک ہم ہیں کہ زندگی بھر چارپائی پر کمبل اوڑھے بیمار ادب پڑھتے رہے اور ایک یہ بھی ہیں جن کے ذہن کے کھلے میدانوں میں تندرست خیالات قطار باندھے ورزش کرتے رہتے ہیں۔

لیڈر نقاد خود اعتمادی کی دولت سے مالا مال ہوتا ہے۔ سمجھتا ہے کہ محض نقاد بن کر اس نے اپنی ان

صلاحیتوں کو غارت کیا جو قوموں کا مقدر بدل سکتی تھیں۔ فنکار نے تو ہمیشہ محسوس کیا کہ ''ہو کر سیّد بنے چمار سلیم'' اور شعر کہنے کے بعد ماتھا کو ٹا کہ دھوبی کے بھر ہوتے تو کسی کے کام آتے۔ تشکیک، تذبذب، کشمکش، پیچ و تاب، دار و گیر، زمین سے الجھاؤ، آسمان سے جھگڑا فنکارانہ خمیر کا حصّہ ہیں۔ سب کچھ ہوتے ہوئے کچھ نہ ہونے کا احساس فنکار کو باغِ جہاں میں موجِ صبا کی طرح سبک سیر بناتا ہے۔ کچھ نہ ہوتے ہوئے بھی بہت کچھ ہونے کا بھرم نقاد کو مال گاڑی کی طرح بھاری بھرکم بناتا ہے۔ خلائی جہاز ..... فنکار کا تخیل، یہ کہہ سکتا ہے کہ فضائے بیکراں میں میں ایک چمکتا ہوا ذرہ ہوں۔ مال گاڑی تو یہی کہے گی کہ کاٹھ گودام سے کاٹھ مال لادے کاٹھ کے اتوؤں کو سبق پڑھانے جارہی ہوں۔ لیڈر نقاد جب بھی تنقید کے میدان میں آتا ہے تو لگتا ہے گویا کلیم اللہ کوہِ طور سے احکامِ ربانی لیے اتر رہے ہیں۔ شاعروں کی بستیوں میں اس کا نزول ہمیشہ اس مفروضہ کے تحت ہوتا ہے کہ اس کی غیر حاضری میں بے غسلوں نے بچھڑے کی پرستش شروع کردی ہوگی۔

ایلیٹ نے بتایا ہے کہ تنقید وہی اچھی ہوتی ہے جو Descriptive ہو لیکن prescriptive تنقید لیڈر ر نقاد کے خون میں بسی ہوتی ہے کہ عطائی کا کام ہی نسخے لکھنا ہے۔ وہ تو چاہتا ہے کہ شاعر کے ذہن میں مضامین غیب سے نہیں اس کی جیب سے پہنچتے رہیں اور تلمیذ الرحمٰن بننے کی بجائے وہ اس کا شاگرد بنے اور تختۂ سیاہ پر چاک کی خراش اس کے لیے نوائے سروش ثابت ہو۔ اگر شاعر گلستان کا قافیہ باندھتا ہے تو لیڈر نقاد اسے افغانستان کا قافیہ سمجھاتا ہے وہ اتنی سی بات نہیں جانتا کہ جس طرح زمین اپنی سطح پر بہنے والی ہر چیز کو جذب کرتی ہے، فنکار بھی گرد و پیش کی دنیا کو اپنی ذات میں جذب کرتا رہتا ہے۔ دریا آشام کو لیڈر نقاد تنقید کے نوکِ خار پر قطرۂ شبنم پیش کرتا ہے۔ فنکار پوری کائنات کو زیرِ دامِ تخیل لاتا ہے اور نقاد اسے وہ بلاٹنگ پیپر چبانے کو دیتا ہے جس سے اس نے اپنے سیاسی آقاؤں کی شاطرانہ تحریروں کی روشنائی خشک کی ہے۔ فنکار انکار کرتا ہے تو اسے طعنہ دیتا ہے کہ اس کے یہاں عصری آگہی نہیں۔ وہ عصری آگہی کو ایک لیڈر کے جلوس کی مانند دیکھنا چاہتا ہے جو الفاظ کے ٹھاٹھیں مارتے سمندر پر گلے میں پھولوں کے ہار پہنے سب کے سلام جھیلتا گذر رہا ہو۔ انگوری شراب کے پارکھ ایک قطرہ زبان پر رکھ کر بتادیتے ہیں کہ شراب کون سے ملک، کون سے علاقہ، اور کون سے وقت کی کشید کی ہوئی ہے۔ شعر بھی جرعۂ شراب ہی ہے جس میں ان فضاؤں کی نگہت اور ان زمینوں اور زمانوں کا رس کس ہوتا ہے جن میں شاعر سانس لیتا ہے لیکن سیاسی پمفلٹوں اور معاشرتی تنقیدوں کا ٹھرّا پی پی کر لیڈر نقاد کی زبان سبزی منڈی کی کھابڑکھوبڑ سڑک بن چکی ہوتی ہے جو عصری آگہی کو اسی وقت پہچانتی ہے جب شعر جاٹ کے جوتے کی مانند تلے میں نعروں کی کیلیں ٹھونکے مارچ کرتا ہوا گذرے۔ ایلیٹ نے تو کہا ہے کہ شاعر جب خود کو لکھتا ہے تو اپنے عہد کو لکھتا ہے۔ لیکن لیڈر نقاد تو سمجھتا ہے کہ شاعرانہ تخیل کی بھاپ اگر اس مال گاڑی کو کھینچنے کے کام نہیں آرہی جو نئی دنیا اور نئے انسان کی تعمیر کا ساز و سامان لیے مارکسی کمٹ منٹ کی پٹریوں پر دوڑ رہی ہے تو شاعری محض خلیل خانی فاختہ بازی ہے۔

وہ لوگ جو مجھے خود پسند کہتے ہیں نہیں جانتے کہ میں سول لائنز کی کسی کوٹھی میں نہیں رہتا، مسلمانوں کے ایک غریب محلّہ میں رہتا ہوں۔ روزانہ گندی گلیوں میں ہگتے ہوئے بچوں کی قطاروں کو الانگتا پھلانگتا لائبریری جاتا

ہوں اور فلا بیر کا کوئی ناول، شیکسپیئر کا کوئی ڈراما، چیخوف کی کوئی کتاب لاتا ہوں اور کمرے میں بیٹھ کر پڑھتا ہوں۔ گندگی اور حسن دونوں میری زندگی کا جزو ہیں۔ میں کیچڑ میں کھلا ہوا کنول نہیں ہوں بلکہ سخت کھردری اور عام انسانیت کے لق و دق صحرا کا وہ حقیر ذرہ ہوں جس نے عظیم فنکارانہ تخیل کے مہر نیم روز کی آب وتاب کا جلوہ دیکھا ہے۔ مذاقِ سلیم آدمی ماں کے پیٹ سے لے کر پیدا نہیں ہوتا، نہ ہی کتابوں سے سجے ڈرائنگ روم میں ادب کی گپ بازیوں سے سنورتا ہے، بلکہ نتیجہ ہے اُن تجربات سے گزرنے کا جو تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں نے اوراقِ عالم پر بکھیرے ہیں۔ میں نہ خود پسند ہوں نہ ذات کا زندانی۔ اپنے ایگو سے میں نے صرف اتنا کام لیا ہے کہ بھیڑ کی تہذیب کے لائے ہوئے بازاری پن سے اپنی ذات کو محفوظ رکھوں۔ میں وہ نازک مزاج نواب زادہ نہیں ہوں جسے نومن روئی کے گدّوں میں لٹایا گیا ہو اور محلّہ کے آوارہ چھوکروں کی صحبت سے محفوظ رکھا گیا ہو۔ اشتراکی روس نے اپنے نازک اندام ادیبوں کو مغرب کے آوارہ درویشوں اور مجذوبوں کی صحبت سے بچانے کے لیے ہوا خوری کے ایسے مقامات کا انتظام کیا تھا، جہاں صاف ستھری فضا میں بیٹھ کر وہ ''صحتمند'' ادب کی تخلیق کر سکیں۔ منصوبہ بندی کی اولاد مرکھنی اور یرقانی پیدا ہوئی تو اس کا سبب یہی ہے کہ تخلیق کا کام چاہے فن کی سطح پر ہو یا بایولوجی کی سطح پر شدّت، جوش، تیزی اور تندی چاہتا ہے۔ اتنی سی بات تو ملٹن کی وساطت سے حالی بھی سمجھتے تھے۔ ہم نے سمجھنا چھوڑ دیا تو منٹو نے ''اوپر نیچے درمیان'' لکھا تہذیب کا ''اوپری ڈھانچہ'' جب بیوروکریٹ کی منصوبہ بندی کا شکار ہو جاتا ہے تو ادیبوں کو پھولوں میں تولا اور گنگا جل میں نہلایا جاتا ہے کہ صاف ستھرے رہیں اور صاف ستھرا ادب پیدا کریں۔ اوپر کی منزل میں ہم بستری کی رات ڈاکٹروں کے لیے رت جگا بن جاتی ہے۔ درمیان کی منزل میں کتابیں پڑھ پڑھ کر تحریک پیدا کی جاتی ہے تاکہ قلم چل سکے۔ نیچے کی منزل میں تخلیق کی اندھی جبلّت منصوبہ بندی کی اس کھاٹ کو توڑ دیتی ہے جس کے ناپ کے مطابق ادب کا جسم تراشا جاتا ہے منٹو نے بتایا ہے کھاٹ ٹوٹتی ہے ہڈیاں نہیں ٹوٹتیں۔ جب جذبہ پر جوش ہوتا ہے تو اپنے شدید ترین لمحات میں بھی آدمی Brute نہیں بنتا Tender ہی رہتا ہے۔ جب جذبہ سرد ہوتا ہے تو پیار کے میٹھے گھاؤ کی جگہ سادیت پسندوں کے کوڑوں کے زخم لے لیتے ہیں۔ جوش اور سرمستی کو جو چیز قابو میں رکھتی ہے وہ فارم ہی ہے۔ جدید جنسیات کی کتابیں آپ کو بتائیں گی کہ ہوسناک مرد، ہوسناک جوڑا ..... اور ہوسناک بوڑھا کے دور میں آدمی کی لذت کوشی اور مزیداریوں نے کیسے کیسے ''فارم'' ایجاد کیے ہیں۔ یہ ٹھنڈے جسموں کے عجوبے اور چیستان، یہ جنسی گٹ کی گرم بازاری، یہ کمپیوٹر میں شاعری تخلیق کرنے کے منصوبے، یہ بلیو پرنٹ کے مطابق تہذیب پیدا کرنے کے پلان..... علامت ہے جذبہ کی موت اور فکر و نظر کے بروزن کی۔ اشتراکیوں کی اوپری منزل میں ''صحت مند'' ادب تخلیق ہوتا ہے۔ منٹو نے وہاں ڈاکٹر جمع کر دیے ہیں، بورژواژیوں کی درمیانی منزل میں کتابوں کے تراشوں کا کمرشیل ادب تخلیق ہوتا ہے۔ منٹو نے وہاں ''تیاری'' کا عمل بتایا ہے۔ نچلی منزل میں نہ ڈاکٹر ہیں نہ کتابیں، نہ علاج الغربا، نہ تیاری..... ایک پُرشور جبلت، ایک سلگتا ہوا جذبہ، تخیل کی بے محابا اڑان اور فارم کا کلاسیکی نظم وضبط۔ یہ سب ہوا خوری کے مقامات پر حاصل نہیں ہوتا، ذات کے آئینہ خانہ میں بھی نہیں ملتا۔ کتابوں سے بھی سیکھا نہیں جاتا، بلکہ اپنی کھال میں جینے، زندگی کو ہر رنگ میں قبول

کرنے مختصر یہ کہ فلا بیر کو بغل میں دبا کر بکتے ہوئے چوتڑوں کے بیچ گزرنے سے پیدا ہوتا ہے۔

آدمی ادب کیوں پڑھتا ہے۔ اس سوال کا جواب دوسرے سوال سے پانے کی کوشش کیجیے ..... آدمی نماز کیوں پڑھتا ہے .....؟ شاید کش مکشِ حیات سے تنگ آ کر، انقلاباتِ زمانہ سے ٹوٹ پھوٹ کر، مسلسل ناکامیوں سے شکست کھا کر..... یا پھر روحانی تشنگی کو مٹانے کے لیے، لامحدود سے رشتہ قائم کرنے کے لیے، مابعد الطبیعاتی کرب سے نجات پانے کے لیے۔ یا پھر نارِ جہنم کے خوف سے، مئے دانگیں کی لاگ میں، توبہ واستغفار کے لیے..... نیک نامی یا دکھاوے کے لیے یا محض عادتاً..... غرض یہ کہ بے شمار وجوہات بتائی جاسکتی ہیں۔ ضروری نہیں کہ نمازی ان وجوہات کا شعوری علم رکھتا ہو یا جو وجہ وہ بتائے وہی واحد یا صحیح وجہ ہو۔ نماز سے آدمی اپنی بے شمار نفسیاتی، جذباتی اور روحانی ضرورتوں کو پورا کرتا رہا ہے لیکن نماز ان تمام ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے نہیں بھیجی گئی۔ نماز کا مقصد ایک ہی ہے آدمی اس کے ذریعہ ربِّ ازل سے اپنا روحانی رشتہ قائم کرے۔ نماز کے ذریعہ مختلف مقاصد حاصل کیے جاسکتے ہیں لیکن یہ مقاصد نماز کے فنکشن کا تعین نہیں کرتے۔ ترقی پسند ملاؤں کی طرح مذہب کے ملاؤں کو بھی صحت کا لفظ بہت پسند ہے۔ چنانچہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ نماز ایک قسم کی ورزش ہے۔ یہ ممکن ہے کہ نماز کی اُٹھ بیٹھ سے آپ کی کمر کا درد دُور ہو لیکن کمر کے درد کا علاج کرنا نماز کا مقصد نہیں۔ اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ نماز سے آپ کے گھریلو مسائل اور جذباتی پیچیدگیاں سلجھ جائیں، لیکن نماز کے سامنے یہ واضح مقاصد نہیں ہیں۔ ممکن ہے کہ تہجد پڑھنے کے باوجود یہ مسائل جہاں تھے وہیں رہیں یا زیادہ شدید ہو جائیں۔ آخر تمام نمازیوں کے گھر فردوس بریں کا نقشہ نہیں ہوتے۔

ادب سے آپ بے شمار کام لے سکتے ہیں لیکن بنیادی طور پر تو ادب ایک ہی کام کرتا ہے۔ ایک ایسے جمالیاتی تجربہ کی تخلیق جس کی قدر و قیمت سوائے تجربہ میں شرکت کے کچھ اور نہیں۔ اگر ادب کو مختلف مقاصد کے لیے استعمال کرنے سے اس کا یہ بنیادی فنکشن بے اثر بنتا ہے، اگر زندہ ادبی تجربہ کی قیمت پر علمی، تحقیقی اور تنقیدی سرگرمی ادبی فضا پر تسلط جماتی ہے تو آدمی تخلیقی ادب کے حیات پرور تجربات میں جینے کی بجائے تحقیق وتنقید وتدریس کی جھوٹی چمک دمک کا گرویدہ بنتا ہے،..... چاروں طرف نکمے تحقیقی مقالات کے اوراق پھڑ پھڑاتے ہیں، نقادوں کا دور دورہ اور مدرسوں کی گرم بازاری ہوتی ہے، اور تخلیقی ذہن ذرا سہما ہوا اور گھبرایا ہوا، اپنے قاری اور اپنے ناشر تلاش کرتا پھرتا ہے:

جب ادب اپنے ختم پر آئے
ہر مدرس ادیب کہلائے

(کمار پاشی)

مدرسہ کی فضا ہی ایسی ہوتی ہے کہ لسان العصر، بلبلِ شیراز اور طوطئ ہند سب سُرمہ پھانک لیتے ہیں۔ صرف مدرّس ہے جو ٹراتا رہتا ہے اور کلاس روم کے در و دیوار ان معلومات سے گونجتے رہتے ہیں جن کا توانا تخلیقی تجربات سے دور کا بھی سروکار نہیں ہوتا۔ ہر ذی روح کی طرح مدرس بھی عمرِ دراز کے چار دن مانگ کر لاتا

ہے..... دودن پی ایچ ڈی کے موضوع کی تلاش میں اور دو موضوع پر ''کام'' کرنے میں صرف ہو جاتے ہیں۔ مدرس کے لیے پی ایچ ڈی کے مقالے کی وہی اہمیت ہے جو داستانی عہد کے سورماؤں کے لیے ہفت خواں کی ہوا کرتی تھی۔ کہ ہفت خواں نہ ہوں تو سورماؤں کے لیے کنوئیں جھانکنے کے سوا کوئی کام ہی نہ رہتا تھا۔ مدرس ان عجوبۂ روزگار لوگوں کی اولادِ معنوی ہے جو گلے مانہ میں چاول پر قل ہواللہ لکھا کرتے تھے، کہ اُن ادیبوں پر بھی جن کا ادبی جثہ چاول کے دانہ سے کچھ ہی بڑا ہوتا ہے۔ پانچ سو صفحہ کا ڈاکٹریٹ کا مقالہ لکھنا اس کے دائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ عہدِ وسطی کے کیمیاگروں کی طرح تاریک تہہ خانوں میں بیٹھا نوابان اودھ کی داشتاؤں کی فہرست بنا رہا ہوتا ہے۔ اب آپ یہ نہ پوچھیے کہ بھلا نواب کی داشتاؤں کا شاعر کے اُن قصائد سے کیا تعلق جو نواب کی شمشیر جوہردار کی تعریف میں کہے گئے ہیں۔ کیا آپ کو نہیں معلوم کہ داشتہ آید بکار، کی ضرب المثل مدرسوں اور محققوں کے یہاں اسمِ اعظم کا مقام رکھتی ہے، مدرّس ہر ادیب پر مضمون لکھ سکتا ہے۔ ہر مجموعۂ کلام پر تبصرہ لکھ سکتا ہے۔ ہر کتاب پر ایسی رائے دے سکتا ہے جو دوسرے مدرّسوں کے کام آئے حالانکہ بہت سی کتابیں ایسی ہوتی ہیں کہ آدمی تزکیۂ نفس اور راہِ سلوک کے آخری مقام پر پہنچ کر بھی اُن کے متعلق لب کشائی کرے تو بھینچے ہوئے لبوں سے سوائے بے نقط ملفوظات کے کچھ اور باہر نہ نکلے۔ لیکن مدرس بے نقط کبھی نہیں بولتا۔ جب بھی بولتا ہے تنقید ہی بولتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب تک مدرس کے دم میں دم ہے وہ کسی شاعر کو اپنی طبعی موت مرنے نہیں دیتا۔ وہ جو دوسروں کے لیے مر گئے وہ بھی حنوط زندہ ممیوں کی طرح مدرّس کے مقالوں میں زندہ ہیں۔ جن شاعروں پر نول کشور فاتحہ پڑھ چکے، اُن کا عرس منانے کے لیے مدرس ماوراء النہر سے چلتا ہے تو پانی پت میں آ کر دم لیتا ہے۔ غزل کے اُن اشعار کو سمجھنے کے لیے جن میں شوخ طبع شاعر نے نوخیز لونڈوں کے سبزۂ خط پر بھیگی بھیگی نظریں ڈالی تھیں، مدرّس احمد شاہ درّانی کی خوں آشام تلواروں کی چقا چاق کا نغمۂ روح فرسا اس وقت تک سنتا رہتا ہے، جب تک موجِ خوں سمندِ تحقیق کی کمر تک نہیں پہنچتی۔ اگر شاعر نے اپنے کلبۂ تاریک میں بیٹھ کر شکار نامہ لکھا ہے تو یہ جاننے کے لیے کہ نواب نے کون سے جنگلوں میں کون سے جانوروں کا شکار کھیلا تھا وہ وزارتِ جنگلات تک کو سوال نامہ بھیجنے سے احتراز نہیں کرتا۔ مدرّسوں میں یہ قول حدیث اقدس کا مقام رکھتا ہے کہ قدیم تذکرہ نگاروں میں تنقیدی شعور نہیں تھا۔ میرا خیال ہے کہ اچھا ہی ہوا کہ نہیں تھا۔ ورنہ لالہ سری رام بھی ہر شاعر کا کماحقہ، تنقیدی مطالعہ پیش کرتے تو خم خانۂ جاوید کے سامنے طلسمِ ہوش ربا کی جلدیں تجریدی افسانوں کی طرح مہین معلوم ہوتیں۔ میں پوچھتا ہوں فلک سیر تخیل کے اڑن کھٹولے کا پایہ تھامے ستاروں سے جگمگاتی فضاؤں میں پرواز کرتی روح کا ان تہہ خانوں کی سرگرمیوں سے کیا تعلق ہے۔؟

ایک وہ ہیں جن کی دانشورانہ ورزش موضوع پر سماجیاتی بحث ہے۔ ادب ان کے لیے سیر و سیاحت نہیں بلکہ بزنس ٹور ہے۔ وہ لوگ جو گڑ خریدنے جاتے ہیں راستے میں گنّے کے کھیت نہیں دیکھتے دوسرے وہ ہیں جو بوژداژیوں کے .Prestige conscious fads اور کلچر کے کرگسوں کے Off beat Intellectualism کی بھبھوت ملے اساطیر کے جنگلوں میں ان علامات کی کھوج کرتے ہیں جو خوبصورت

عورتوں کی کٹی ہوئی گردنوں کی مانند درختوں کی شاخوں پر لٹکتی ہیں۔ اُن کی تنقید کمال کو پہنچے ہوئے بزرگ کا وہ طلسماتی نقش ہوتی ہے جو کٹی گردنوں کو دھڑوں سے پیوست کرتی ہے۔ موضوعِ سخن چاہے، لندھور بن سعدان ہی کیوں نہ ہو لیکن وہ بات ہی کیا جو کیلاش کے دیوتاؤں اولمپس کے خداؤں پر اپنی کمند نہ پھینکے۔ دانشورانہ جمناشٹک، سنابری اور سوفسطائیت جھوٹے نگینوں کی چمک ہے۔ دانش مندی میں حسین شام کی ملاحت اور دلربائی ہے۔ خود آگاہ آرٹ اور خودنگر تنقید دونوں شاخِ گل کی لچک، جنگلی پھول کی مہک اور وحشی کے ڈھول کی دھمک سے محروم رہتے ہیں۔ عظیم آرٹ قاری کے سامنے کم سے کم مطالبات رکھتا ہے اور زیادہ سے زیادہ بصیرت اور مسرت بخشتا ہے۔ چیخوف کے افسانوں کا خوبصورت لینڈ سکیپ اس سرسبز وادی کی مانند ہے جس کی مخملیں پہاڑیوں کے پیچھے ڈوبتا سورج سنہری کرنوں کا جال پھینکتا ہے۔ یہ منظر لازوال ہے اور ہر اس شخص کے لیے ہے جو وادی تک جانے کی زحمت گوارا کرے۔ آرٹ حسن و مسرت کا مسلسل بہتا جھرنا ہے۔ اس وادیِ گل سے لطف اندوز ہونے کے لیے صرف ذوقِ تماشا اور نگاہِ شوق کی ضرورت ہے۔ آرٹ کوہ کنی نہیں ہے۔ علامتوں کے جنگلوں کا سراغ پانا نہیں ہے۔ مرغابی کا سب سے بڑا انڈا لانا نہیں ہے۔ یہ مہمات ہیں اور ادب کا قاری مہم سازی نہیں کرتا، وادی رنگ ونور میں گل گشت کرتا ہے اور دھنک کے سات رنگوں سے تارِ نظر کو مالا مال کرتا ہے۔ تجریدی افسانہ پہاڑ کی سیر نہیں کراتا، بلکہ پہاڑے گنواتا ہے۔ وہ ادب جو آدمی کو ہانپتا کردے اس عورت کی مانند ہے جو منزل نہیں ہوتی۔ جب عظیم فن پارہ سامنے ہوتا ہے تو قاری کے دل کی دھڑکن اور روح کی لرزشیں، الفاظ کے زیر و بم اور اسلوب کی رِدھم سے ہم آہنگ ہوتی ہیں سفید کاغذ پر کالے حروف غائب ہو جاتے ہیں اور آنکھوں کے سامنے لق و دق میدان ابھرتے ہیں جن پر برفانی ہوائیں سنسناتی ہیں، اور جھیل کے خاموش پانی پر بنی ہوئی کشتی ایک چپ چاپ گھورتے پہاڑ سے گزرتی ہے، اور سُرخ صوفے پر بیٹھی ہوئی خوبصورت عورت کے سنہری بالوں میں ڈوبتے سورج کی کرن الجھ جاتی ہے۔ کہاں ہیں الفاظ، کہاں ہے کتاب، کہاں ہے قاری۔ وہ الفاظ معدوم ہو گئے ہیں جن میں منظر قید ہے۔ نظر کتاب پر ہے لیکن صاحب نظر مشاہدے میں گم ہے یہ ہے مادّے پر تخیل کی آخری فتح۔ لسانی تنقید لفظوں کی کیا چھان پھٹک کرے گی۔ جب کہ قاری لفظوں کو پڑھ نہیں رہا بلکہ لفظوں سے ماوراء کسی اور چیز کو دیکھ رہا ہے کتاب اور قاری کے بیچ، دونوں کے جدلیاتی ٹکراؤ سے تجربہ کی ایک نئی کائنات نے جنم لیا ہے جس کی نیلگوں فضاؤں میں قاری کی روح ایک پرندے کی مانند ڈوبتی چلی جاتی ہے۔ میں پوچھتا ہوں کیا وہ چیستانی ادب جس کے مطالعہ کے دوران قاری کتاب کو کھلی اور برہنہ چھوڑ کر ایک بار پیشاب کرنے جاتا ہے، اہتزاز کا یہی لمحہ فراہم کرتا ہے؟۔

عظیم آرٹ میں پیچیدگی اور تہہ داری کے باوصف جو سادگی، شدت اور بہتا ہوتی ہے خود آگاہ آرٹ اس سے محروم ہوتا ہے۔ طاقتور تخیل کی توانا تخلیق گورکی کی اس جفاکش کسان عورت کی زچگی ہے جسے کھیت سے گھر لوٹتے وقت راستہ ہی میں بچہ ہو جاتا ہے۔ وہ بچّہ کو پھٹے پرانے کپڑے میں لپیٹ کر، سر پر ایندھن کی لکڑیاں رکھ کر پھر گھر کی راہ لیتی ہے۔ اس تنومند عورت کا مقابلہ آج کی دھان پان زچاؤں سے کیجیے۔ پانچ شعر کی غزل اور تین صفحوں کا اسانہ جنم لیتا ہے تو آسمانِ ادب کے کنگورے ہل جاتے ہیں اور ایسا لگتا ہے گویا اس گائے نے اپنا سینگ بدل دیا

جس پر زمین شاعری رکھی ہوئی تھی۔ آج کا ادیب حمل ٹھہرنے سے قبل ہی وہ تمام کتابیں پڑھنا شروع کر دیتا ہے جو ایام حمل میں بچہ کی نگہداشت کے لیے ادب کے عطائیوں نے ضروری قرار دی ہیں۔ معالج نقادوں کا ایک طائفہ ہے جو تنقید کے مطب میں بیٹھا علامت، متھ، آرچی ٹائپ، عصری آگہی اور نظریاتی وابستگی کے سفوف کھرل میں گھوٹتا رہتا ہے تا کہ نور چشم نوراً علی نور پیدا ہوں۔ حاملہ کی طرح فنکار کو خوب ذہنی ورزش کرائی جاتی ہے۔ کبھی وہ انسان دوستی کی لمبی گہری سانس لیتا ہے کبھی کمٹ منٹ کی زنجیر سے بندھا جہاں کھڑا ہے وہیں دوڑتا رہتا ہے۔ کبھی چشمۂ شعور کی لہروں پر ہولے ہولے بہتا ہے اور کبھی فلسفہ کا بانس تھامے مابعد الطبیعات کے خلاؤں میں چھلانگ مارنے کی کوشش کرتا ہے تو مجھ جیسے لوگ چیخ اٹھتے ہیں ''میاں! کیا کرتے ہو۔ تم حاملہ ہو، اسقاط ہو جائے گا!''..... اور اسقاط ہوتا ہے۔

میں نئے لکھنے والوں کے تخلیقی تجربات اور جدید ادب کے دانشورانہ خمیر کے خلاف نہیں ہوں بلکہ تخیل کے اس غلط استعمال کے خلاف ہوں جو WHOlesomeness کی بجائے Brilliance پر اپنی قوت صرف کرتا ہے۔ اسی لیے میں نئے تجربات کو ان کی Facevalue پر قبول نہیں کرتا بلکہ ان کی پرکھ کلاسیکی ادب کے تناظر میں کرنا پسند کرتا ہوں۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو اپنی سوفسطائیت کی دھاک بٹھانے کے لیے غیر دلچسپ کتابوں کی بیاباں نوردی کرتے رہتے ہیں۔ ادب اگر دلچسپ نہیں تو گویا وہ اس عُنصر ہی سے محروم ہے جو اس کے ہونے کا جواز ہے تہذیبی سناب کلاسیکی ادب کا شعور نہیں رکھتا اور اپ ٹو ڈیٹ ادب، تازہ ترین رجحان اور جدید ترین تجربہ کا ذکر کرتا ہے۔ اس کے نزدیک تو اردو زبان زرعی تمدن کی یادگار ہے جو محل سراؤں میں بیگموں اور اردابیگنیوں کے درمیان بات چیت کے لیے وجود میں آئی تھی۔ وہ اردو شاعر اور قوال میں کوئی فرق نہیں کرتا اور اس کے لیے اردو ادیب کا مطلب ہے وہ منشی جو کھٹاؤ آلفریڈ کمپنی میں پارسی سیٹھوں کے لیے ڈرامے لکھتا تھا۔ ایسے اپ ٹو ڈیٹ لوگوں کے سامنے آپ نے بیس سال ادھر کی بات کی، حتی کہ فیض اور اختر الایمان کو پسند کیا تو آپ پان چبانے والے اس اگال دانی شہر کے باشندے ٹھہرے جہاں لوگ پیدل رکشا میں سوار ہو کر چتا جان کے کوٹھے پر خواجہ وزیر کی غزلیں سننے جاتے ہیں۔

جی نہیں مجھے ایسا دو آتشہ جدید یا بننا بھی منظور نہیں۔ میں کوشش کرتا ہوں کہ فلسطنیت اور سوفسطائیت دونوں سے پہلو بچا کر چلوں کہ دونوں ادب سے لطف اندوزی کے دشمن ہیں۔ اسی لیے میں ادب آرٹ اور تہذیب کے معاملہ میں کسی تحریک، رجحان یا مکتب سے کمٹ ہونا پسند نہیں کرتا۔ مجھے اپنی نظر پر اعتماد ہے اور نظر کو میں کسی نظریہ کا پابند کرنا گوارا نہیں کرتا۔

''کتابیں پڑھ کو بھول جانے کے بعد جو کچھ ذہن میں محفوظ رہتا ہے وہ کلچر ہے۔'' کلچر کی یہ تعریف گسے دی آرتیگا نے کی ہے۔ یہ تعریف مبہم سہی لیکن ہم اس کی گہری معنویت کو محسوس کر سکتے ہیں۔ کتابیں پڑھ کر ہم بھول جاتے ہیں جو کچھ بچتا ہے وہ ذہن کو حُسن و رعنائی عطا کرتا ہے۔ لیکن آج کل کلچر ریاست، اکاڈمی اور کمرشیل اداروں کا وظیفہ دار چوبدار ہے۔ ریاست کلچر کے لیے ہواخوری کے مقامات پر زچہ خانے تیار کراتی ہے۔ اکاڈمی کے

ہاتھوں بقول سائمن ویل کلچر ایک ایسا ذریعہ ہے جو پروفیسر پیدا کرتا ہے جن کا کام دوسرے ایسے پروفیسر پیدا کرنا ہے جو پیدا ہوتے ہی مزید پروفیسر پیدا کرنے کے کام میں جت جائیں۔ تجارتی اداروں کا کام کتابوں کے ڈائجسٹ، مشکل کتابوں کے آسان نسخے، کلاسیک کے کامک، ناولوں کی تلخیص، ڈراموں کے پلاٹ، نظموں کی نثر، اور فارمولوں کے مطابق تفریحی ادب پیدا کرنا ہے۔ اس طریقۂ کار نے ایک طرف تو تہذیب کے Consumers پیدا کیے اور دوسری طرف تہذیب کے گدھ۔ تہذیب کفایت سے بچائے ہوئے لمحاتِ خلوت میں ذہنی سکون اور روحانی سرشاری کے حصول کا ذریعہ نہیں رہی بلکہ نمود و نمائش، گپ بازی اور ڈینگ ڈانگ کا ذریعہ بن گئی۔ بزم نوشانوش میں تلچھٹ چکھنے والا ہم چشموں میں بادۂ شبانہ کی سرمستیوں کا ذکر اس طرح کرنے لگا گویا خم پر خم لنڈھا کر آیا ہے۔ مطالعۂ ادب کا مقصد فن پارے کی تخیلی فضاؤں میں خود فراموشی کے بجائے یہ ٹھہرا کہ محفل ادب میں آدمی لقمہ چینی کی سعادت سے محروم نہ رہے۔ کلچرل پروگراموں کی ہنگامہ خیزیوں اور چلتی پھرتی تنقیدوں میں اپنی پاکیزہ اور نفیس شخصیت کی نمود و نمائش کا بھلا تنہائی کے اُن لمحات سے کیا سروکار جن میں ایک منکسر مزاج قاری اپنی ذات، اپنے عقائد اور اپنے نظریات کے حصاروں سے باہر نکل کر اس دنیا میں تحلیل ہو جاتا ہے جو ایک معجز نما تخیل نے لفظوں کے ذریعہ تخلیق کی ہے۔ جمالیاتی تجربہ خود فراموشی ہے۔ تجربہ کی اپنی ایک اہمیت اور قدر ہے اور تجربہ اسی وقت تک تجربہ ہے جب تک وہ کیا جا رہا ہو۔ تنہائی کا وہ لمحہ جس میں فن پارہ اپنے اسرار و رموز بے نقاب کرتا ہے، اور رنگ و نور کی ایک طلسمی کائنات تخلیق کرتا ہے اتنا پُر کیف، پُر نشاط، گراں بہا اور بے مثال ہے کہ اسے کھو کر کسی اور چیز کو پانے کی ہر کوشش ہیچ اور اسفل معلوم ہوتی ہے۔ وہ جو ایسے تجربات سے گزرے ہیں ان کا ادب کا ذوق شوق میں، شوق لگاؤ میں لگاؤ جذبہ، اور جذبہ جنون میں بدل جاتا ہے۔ فن کی کشش عورت کے جواں جسم کی پکار اور پہاڑ کا بلاوا بن جاتی ہے۔ آرٹ ذریعۂ بے خودی بھی بنتا ہے اور موجب ہوشمندی بھی، جراحت دل کا مرہم اور بے قرار روح کا قرار بھی۔ جھلسے ہوئے اعصاب کا سکوں، اور ٹکڑے ٹکڑے ذات کا گوشۂ اماں بھی۔ ادب ہاتھی دانت کا مینار نہیں ہے لیکن روشنی کا وہ مینار ضرور ہے جہاں کھڑے ہو کر آپ زندگی کی تلاطم خیزیوں کا نظارہ کر سکتے ہیں۔ ادب جزیرۂ فرار نہیں ہے..... لیکن وہ جزیرہ ضرور ہے جس کی پر کیف اور سر در انگیز فضاؤں میں تھوڑی دیر ستا کر اور اس کی بلند چوٹی سے زندگی کے بحرِ بے کنار پر نظر ڈال کر، چٹانوں سے سر پھوڑتی شوریدہ سر موجوں کا تماشا دیکھ کر..... پھر اپنی کشتی کو طوفانی موجوں کے حوالے کر دیتے ہیں۔ ادب اور آرٹ میں مسرّت، سکون، قرار، توازن، دل جوئی اور دلاسا دینے کی جو قوت ہے..... ناساز گار کو ساز گار اور بد آہنگ کو خوش آہنگ بنانے کی جو طاقت ہے اس کا اثبات تو مطالعۂ ادب کے ہمارے روز مرہ کے طور طریقوں ہی سے ہوتا رہتا ہے۔ جب ہم دن رات کام کرنے سے تھک جاتے ہیں، چھوٹی موٹی پریشانیوں سے گھبرا جاتے ہیں، محفلوں اور ہنگامہ آرائیوں سے اکتا جاتے ہیں، طویل سفر سے لوٹتے ہیں، جب موسم خوشگوار ہوتا ہے اور دن چمکدار ہوتا ہے اور وہ لمحہ جس میں ہم زندگی سے خوش نظر آتے ہیں ایک پر کیف نشہ کی مانند ہمارے وجود پر چھاتا ہے، جب رات خاموش اور پراسرار ہوتی ہے اور بے کراں خلاؤں کے سناٹے ہماری تنہائی کو شدید سے شدید تر بناتے ہیں۔ اس وقت ایسے لمحات میں، کبھی شیکسپیئر کو،

کبھی درڈ ورتھ کو، کبھی فلا بیر اور چیخوف کو، کبھی میر و غالب، کبھی فراق اور فیض کو بک ریک سے اٹھا لیتے ہیں اور مطالعہ کا یہ لمحہ ہمارے لمحۂ انبساط کی توسیع، غمِ جاں گداز کا مرہم اور رموزِ حیات کا عرفان ثابت ہوتا ہے۔ سنگیت کاروں نے صبح و شام اور رات کے الگ الگ راگ بنائے ہیں۔ عوام کے پاس چمکتی دھوپ میں دھان بونے اور دھان کاٹنے کے پرمسرت گیت بھی ہیں اور وہ رقص نغمے اور کہانیاں بھی جن سے وہ رات کے بڑھتے ہوئے اندھیروں پر رنگ و نور کا شب خوں مارتے ہیں۔ ادب آرٹ اور شاعری انسان کو فطرت کے ساتھ جینے کے آداب سکھاتی ہے کیونکہ وہ اُن جذبات و احساسات کا بیان ہوتی ہے جو بدلتے رات دن، اور بدلتے موسموں اور بدلتے زمانوں کے زائیدہ ہوتے ہیں۔ جس طرح ہم رات کی خاموشی میں کوئی راگ سنتے ہیں، اسی طرح رات کی خاموشی میں ہم شیکسپیئر اور فراق کی آواز سنتے ہیں۔ ہمارے مطالعہ کے یہ طور طریقے ہی مقصدی اور تعلیمی ادب کے گھِسے پٹے نظریات کا انکار ہیں۔ ادب کا مطلعہ مارکسزم، مودودیات اور سماجیات کا مطالعہ نہیں ہے۔ یہ کوئی کارِ خیر کارِ ثواب خدمتِ علم اور خدمتِ انسان نہیں ہے۔ یہ رُوح کی اڑان ہے ان آسمانوں میں جہاں تخیل کی چاندنی چھلکتی ہے اور احساس جگمگاتے لفظوں کی کہکشاں میں ڈھلتا ہے۔ زندگی اگر محض ذوقِ پرواز ہے، قوتِ حیات کا بروز ہے فشارِ رنگ و نور ہے۔ نت نئے فینومینا کا اٹوٹ سلسلہ ہے تو پھر ادب بھی محض ذوقِ پرواز، کارواں کا بے منزل سفر، تخیل کی آدارہ اڑان اور الفاظ کی نازک انگلیوں سے احساس کے موہوم دھندلے لینڈ اسکیپ کی بے نقابی کیوں نہیں ہوسکتا۔ جو دنیا ادب تخلیق کرتا ہے اگر اس وادی کی مانند حسین ہے جہاں قافلۂ نو بہار ٹھہرا ہے، جو تجربہ ادب ہمیں بخشتا ہے اگر تاروں بھری رات کی مانند دل آویز اور پُر اسرار ہے، جو شعور ادب ہمیں عطا کرتا ہے اگر پُر خطر پہاڑی راستہ کی مانند ہولناک و دلفریب ہے تو وارفتہ نگاہوں اور کیف و سرور و تحیر میں ڈوبی نظروں سے ان طلسماتی مناظر کا مشاہدہ کرنے کی بجائے ہم سقابازوں کی نفع و نقصان اور پرہیزگاروں کی صالح اور غیر صالح اور اطبا کی مفید اور غیر مفید جارگون والی زبان کیوں بولنے لگ جاتے ہیں؟

نبا کوف کے دلچسپ ناول Palefire میں ناول کے مرکزی کردار جان شیڈ جو ایک شاعر ہے کے متعلق یہ جملے دیکھنے کو ملتے ہیں:

''یہ رہا وہ (جان شیڈ)..... میں اسے دیکھ کر سوچتا ہوں، یہ ہے اُس کا سر جس میں وہ دماغ ہے جو جیلی جیسے اُن پلپلے بھیجوں سے بہت مختلف ہے۔ جنھیں لوگ اپنی کھوپڑیوں میں لیے گھوما کرتے ہیں۔ وہ جھروکے میں کھڑا دور جھیل کی طرف دیکھ رہا ہے اور میں اسے دیکھ رہا ہوں۔ فی الحقیقت میں ایک عجیب جسمانی فینومینا کو دیکھ رہا ہوں میں شاعر جان شیڈ کو دیکھ رہا ہوں کہ وہ کھڑا ہوا دنیا کا نظارہ کر رہا ہے، اور اس نظارے کے دوران میں وہ دنیا کو Transform بھی کر رہا ہے۔ وہ دنیا کو اپنی ذات میں جذب کرتا ہے اور پھر اسے اپنی ذات سے الگ کرتا ہے۔ وہ دنیا کے عناصر کو نہایت پاکیزگی سے اپنی ذات میں محفوظ کرتا ہے اور محفوظ کرنے کے دوران انھیں ایک نئی ترتیب عطا کرتا ہے اور وہ یہ سب کچھ (غیر شعوری طور پر اس لیے) کرتا ہے کہ مستقبل کے کسی نا دم لمحہ میں وہ ایک Organic معجزہ پیدا کرے..... موسیقی اور تصویری پیکر کا Fusion جسے شعر کہتے ہیں۔

''اور جان شیڈ کو دیکھ کر مجھے وہی Thrill محسوس ہوئی جو بچپن میں میرے چچا کے یہاں ایک جادوگر کو دیکھ کر ہوئی تھی۔ وہ حیرت انگیز شعبدے بتانے کے بعد کرسی پر بیٹھا آئس کریم کھا رہا تھا۔ میں اس کے اُن رخساروں کو دیکھ رہا تھا جن پر غازہ لگا ہوا تھا اور اس پھول کو بھی دیکھ رہا تھا جو مختلف رنگ بدلنے کے بعد اب سفید کارنیشن کی صورت میں اس کے کالر کے بخیہ میں رونق افروز تھا۔ لیکن میری پرشوق نگاہیں خاص طور پر ان سبک اور چالاک انگلیوں پر جمی ہوئی تھیں جو چاہتیں تو چمچہ کو دبا کر روشنی کی کرن میں تحلیل کر دیتیں یا طشتری کو فاختہ بنا کر ہوا میں اڑا دیتیں۔

''جان شیڈ کی نظم بھی جادو کا یہی شعبدہ ہے''

وہ لوگ جو بقراط ہیں، جن کے چہرے لمبوترے ہیں، اور جو سارے جہاں کا چودھراپا لیے ہوئے ہیں، اگر جادوگری میں داخل بھی ہو گئے تو یہی چلاّتے رہیں گے کہ فاختہ کو دوبارہ طشتری بنادو کہ طشتری کام کی چیز ہے۔ زمانہ شاعر کو پاگل پیکن اور بچہ کہتا آیا ہے۔ مدرّس پاگل پر ہنستا ہے، پیکن سے ڈرتا ہے اور بچہ سے ایک ہی بات کہتا ہے۔ ''آموختہ سناؤ''۔ فاختے اڑانا اس کے نزدیک شوقِ فضول ہے اور اسی لیے وہ خلیل خاں کی بات کو خلیل اللہ تک پہنچاتا ہے کیونکہ وہاں آگ ہے، اولادِ ابراہیم اور امتحان ہے اور امتحان میں مدرس کی دلچسپی عیاں ہے۔ لیکن خلیل اللہ بھی پیغمبر تھے مدرس نہیں تھے۔ ترقی پسند ہوتے تو آگ کو گلزار میں بدلنے کی بجائے روٹیوں کے انبار میں بدل دیتے، لیکن انھوں نے اس شاعر کی طرح جو غم جاں گداز کے شعلۂ جوّالہ کو ایسا حسن عطا کرتا ہے کہ چمنِ شاعری دہک اٹھتا ہے، انگاروں کو پھولوں میں بدل دیا۔ شاعر اور پیغمبر دونوں تجرید میں نہیں تجربہ میں جیتے ہیں۔ ان آوازوں کو سنتے ہیں جو کسی کو سنائی نہیں دیتیں۔ دونوں کو پیغامات اور مضامین غیب سے آتے ہیں۔ نوائے سروش دونوں کا سرچشمۂ فیض ہے۔ انسان، فطرت اور کائنات کا علم وہ کتابوں سے نہیں بلکہ چشم بینا سے حاصل کرتے ہیں اور یہ آنکھ صاحب بصیرت کی آنکھ ہوتی ہے۔ مشاطۂ فطرت ان کے تخیل کی حنابندی کرتی ہے اور ان کا تخیل حواس سے ماورا تجربات کا ادراک کرتا ہے۔ مکتب میں مذہب علم الکلام اور شاعری علم البیان بن جاتی ہے اور جب دونوں باہر نکلتے ہیں تو دونوں کی جبیں تند، لب بھنچے ہوئے اور آنکھوں میں معلّمِ اخلاق کے عتاب کی سُرخی ہوتی ہے۔

نابغہ الہام ہے، القاء ہے، انکشاف ہے، علامت کا بروز ہے۔ شاعرانہ ٹائپ کی بحث میں یونگ نے بتایا ہے کہ شاعر، پیغمبر اور ہیرو کی قوت کا سرچشمہ اس کا لاشعور ہے۔ یونگ کہتا ہے کہ عقل تمام حالات میں استدلال اور منطقی طریقوں سے مسائل کے حل تلاش کرتی ہے جو بالکل فطری ہے۔ لیکن مہتم بالشان، فیصلہ کن اور غیر معمولی معاملات میں عقل ناکافی ثابت ہوتی ہے۔ عقل امیج اور علامت تخلیق نہیں کر سکتی، کیونکہ علامت غیر عقلی ہوتی ہے، اور اس کا سرچشمہ لاشعور ہوتا ہے۔ جب عقل اپنی آخری حد کو پہنچ جاتی ہے اور اسے کوئی حل نظر نہیں آتا تو حل وہاں پر ملتا ہے جہاں ملنے کی امید سب سے کم ہوتی ہے۔ الہام جہل کے اندھیروں میں کوندے کی وہ لپک ہے جو ہمیں وہاں راستہ بتاتی ہے جہاں پہلے کوئی راستہ نظر نہیں آتا تھا اور ان گوشوں کو روشن کرتی ہے جو چشمِ ظاہربین سے اب تک مخفی تھے۔ کوندے کی اس لپک میں بیک وقت علم، تحیّر اور مسرّت کا گنج گراں مایہ ہوتا ہے۔ یہی نابغہ کی طاقت

ہےاور اس طاقت کے سامنے ہم سب بے دست و پا ہیں۔ واعظ، خطیب اور مدرس پیغمبر اور شاعر سے نچلے درجہ کے لوگ ہیں۔ وہ تلقین تعلیم اور ترغیب سے کام لیتے ہیں۔ آپ فصاحت اور بلاغت کے دریا بہایئے لیکن وہ آدمی جو قائل، راغب اور رضامند ہونے کو تیار نہیں تو دریائے بلاغت محض پانی کا جھاگ ہے۔ رضامندی کا تعلق ہماری ذات سے ہے اور ذات کے آہنی حصاروں پر لفظوں کی گولا باری سے شگاف پڑ سکتے ہیں، راستے پیدا نہیں ہوتے۔ اسی لیے تبلیغ اور پروپیگنڈا وہیں کامیاب ہوتا ہے جہاں آدمی کا شعورِ ذات اور احساسِ انفرادیت کمزور ہوتا ہے۔ فنکار خطیب ولسان کی طرح فصاحت اور بلاغت کے دریا نہیں بہاتا بلکہ جیتے جاگتے تجربہ کا ایک ایسا طلسم تخلیق کرتا ہے جس سے گزرنے کے بعد آپ وہ نہیں رہتے جو پہلے تھے۔ یہ ذات کے حصار پر باہر سے گولا باری نہیں، بلکہ حصار کے اندر معنی خیز اور ہوش ربا تجربہ کا ایسا بیج بونا ہے جو آہستہ آہستہ بڑھ کر ایک تناور درخت بنتا ہے۔

خدا کی مملکت کی مانند آرٹ کی جادونگری میں بھی وہی شخص داخل ہوسکتا ہے جس کا ذہن ایک بچّہ کے ذہن کی مانند معصوم ہو۔ مطلب بچکانہ ذہن سے نہیں بلکہ بقول یونگ کے ایک ایسے ذہن سے ہے جو تعصبات اور آراء سے پاک ہو، جو عارضی طور پر ذہن کی غیر یقینی کو معلق کر سکے، جو پراسرار کی سریت کو بوکھلائے بغیر حیرت زدگی سے دیکھ سکے، اور طشتری کو فاختہ لفظ کو رنگ اور رنگ کو آوا بنتے دیکھے تو شوق و انبساط سے کھِل کھلا اٹھے۔ رسکن نے بتایا ہے کہ علم، اعتقاد، فیّاضی اور بشاشت بچّہ کی بنیادی صفات ہیں۔ قاری ہر بڑے فنکار کے سامنے منکسر المزاج ہوتا ہے۔ ہمالہ، تاج، شیکسپیئر اور غالبؔ کے سامنے فرد کے پندار کی قیمت کیا ہے حسن کے حضور ہر قسم کا پوزا اور اتراہٹ سوقیانہ پن ہے۔ یہ نیاز مند پُرشوق انگلیاں ہوتی ہیں جو جلوۂ حسن کو بے نقاب کرتی ہیں۔ شیکسپیئر کو آدمی جب پڑھتا ہے تو ایک اداکار کی مانند اپنی ذات کو اس کے رنگا رنگ کرداروں میں فنا کردیتا ہے۔ بھلا غالبؔ کے نغمے پُرنخوت پتلے لبوں پر کیسے تھرک سکتے ہیں۔ بچّہ کو دیکھیے کس سجنا سے مختلف رول ادا کرتا ہے۔ اور بچّہ اس وقت تک کوئی کام نہیں کرتا جب تک وہ کھیل کے روپ میں اس کے سامنے نہ آئے۔ کل کیا ہوگا اس کی فکر کیے بغیر آج جو کچھ ہو رہا ہے اس میں وہ مگن ہوتا ہے۔ وہ مقطّع صورت جو کندھوں پر انسانیت کا بارِ امانت اٹھائے پھرتے ہیں، شہر کے قاضی اور گانوں کے چودھری کے مانند کل کی فکر میں دُبلے ہوتے جارہے ہیں، سماجی انجینیئر کی مانند دنیا کو بدلنے کے منصوبے بناتے رہتے ہیں، وہ اس بشاشت سے محروم ہوتے ہیں جو جادونگری کی سیر کے لیے ضروری ہے ایسے لوگوں کے سامنے تو آدمی ناول اور افسانے پڑھتے ہوئے بھی شرماتا ہے اور خود کو چنڈو خانہ کا افیمی محسوس کرتا ہے، .....بیمار، لذت پسند، انحطاط کا مارا گندے کمبل کے تلے گندے کام کرنے والا بدعادت یرقانی۔ ایسے لوگوں سے مصافحہ کرنے کی ہمّت بھی اسی وقت ہوتی ہے جب بغل میں تعمیرِ ملّت کی کوئی دبیز کتاب دبی ہو۔ سچ بات تو یہ ہے کہ لیڈروں اور صحافیوں نے پیغمبروں اور شاعروں کا دور ہی ختم کردیا۔ لد گئے وہ زمانے جب آدمی بچوں کی سی معصومیت اور بشاشت سے پیغمبر کا پیرو اور شاعر کا پرستار بنتا تھا۔ اب پیروی اور پرستاری پی ایچ ڈی میں بدل گئی ہے۔ جسے دیکھو کان پر قلم اور ہاتھ میں فیتہ لیے جادونگری کا طول وعرض ناپتا ہے اور تھرمامیٹر نکال کر عصری آگہی کا درجۂ حرارت دیکھتا ہے۔ ادب اب ایک پیشہ ہے، کیریر ہے، کام ہے، زیورِ آرائش ہے، شریفانہ مشغلہ ہے، تمام

مسائل کا حل ہے۔ تمام سوالات کا جواب ہے وِٹ گِسٹائن نے دلچسپ بات کہی ہے کہ تمام مسائل کا حل تلاش کرنا فلسفیوں کی پیشہ درانہ بیماری ہے۔ ادیب بھی جب فلسفی بنتا ہے تو اس بیماری سے بچ نہیں سکتا۔ حالانکہ ادب کی امتیازی خصوصیت یہ رہی ہے کہ حل تلاش کیے بغیر بھی وہ مسئلہ سے آنکھیں چار کرسکتا ہے سوال کا جواب دینے میں نہیں بلکہ سوال کی سل کو ذہن کی دہلیز پر نصیب کرنے میں اس کی طاقت کا راز ہے۔ الجھانے اور سلجھانے کی سطح سے بلند ہوکر ایک ایسے تجربہ کی تخلیق جوفی نفسہٖ مکمل، اطمینان بخش بصیرت افروز اور مسرّت انگیز ہوتا ہے ادب کا وہ کام ہے جو بلاشرکت غیرے وہ کرتا رہا ہے۔ ادب تفریحی عنصر کا حامل ہوتا ہے لیکن تفریحی ادب تخلیقِ حسن کی طاقت سے محروم ہوتا ہے اسی لیے جو تجربہ وہ بیان کرتا ہے وہ نامکمل اور غیر اطمینان بخش ہوتا ہے چٹخارہ کام ودہن کو مشتعل کرتا ہے لیکن تسکین نہیں بخشتا۔ سُراغ رسانی کا قصہ ادبی ناول سے زیادہ نشہ آدر ہوتا ہے لیکن پختگی کو پہنچا ہوا مذاقِ سلیم صنّاعی اور فنکاری کے فرق کو پہچانتا ہے، اور جانتا ہے کہ وہ ادب جس میں تخلیقی تخیل کا استعمال اپنی شدید ترین شکل میں ہوتا ہے اور جو نازک اور لطیف جذباتی پیچیدگیوں کے منظر نامے کو بے نقاب کرتا ہے وہ اس ادب سے افضل ہے جس میں تخیل کا استعمال صرف تحیّر خیزی اور سنسنی خیزی کے لیے ہوتا ہے۔

آج کل تو ترقی کوشی کا یہ عالم ہے کہ ادھر کتاب پریس میں جاتی ہے ادھر ادیب پاسپورٹ آفس میں۔ نہ جانے کب آفروایشیائی ادیبوں کی نفرنس میں جانا پڑے یا پتہ نہیں کون سے تہذیبی وفد میں شامل کیا جائے تیاری شرط ہے۔ اہل ایمان کی نظر ہمیشہ عقبیٰ پر رہتی ہے اس لیے کوئی ایسا کام نہیں کرتے جس سے حورو قصور کا معاملہ کھٹائی میں پڑے۔ میراجی نے ''لب جوئبارے'' لکھ کر آغازِ کار ہی میں اپنے مقدر کا فیصلہ کرلیا۔ انعام اکرام اکاڈمی اور راج بھون سب کے دروازے بند۔ مجتہد کا کام مہارشیوں کو خوش کرنا نہیں بلکہ ایک نیا فنی شعور پیدا کرنا ہوتا ہے۔ وہ ناکام بھی ہوتو ایک تنہا ٹوٹتے ستارے کا منفرد حسن رکھتا ہے۔ سناب کامیاب بھی ہوجائے تو اس کا مقام اسٹابلشمنٹ کی صفِ نعلین میں ہوتا ہے کیونکہ مہارشیوں کو خوش کرنے کے لیے اس نے جو کچھ لکھا ہے اس سے بہتر وہ لکھ چکے ہیں۔ وہ نورچشم جو بزرگوں کا منظورِ نظر بننا چاہتا ہے جوانی ہی میں بزرگانہ باتیں کرتا ہے اور قبل از وقت بوڑھا ہوجاتا ہے۔ مسمار حویلی کے ورثہ پر جو نظریں جمائے رہتے ہیں وہ دادا جان کی اجازت کے بغیر بیت الخلاء تک نہیں جاتے۔ وہ لوگ جو اپنی دنیا آپ پیدا کرنا چاہتے ہیں وہ میراجی اور منٹو کی طرح پہلے ہی سے کوئی ایسی حرکت کر بیٹھتے ہیں کہ اسٹبلشمنٹ کی خوشنودی ان پر حرام ہوجاتی ہے۔ فن نہ ایپ جلبِ منفعت کا ذریعہ رہتا ہے نہ سماجی وقار و منزلت کا۔ انھیں پالتو بنانے کی سماج کی تمام امیدوں پر پانی بھر جاتا ہے۔ ورنہ سماج تو آپ جانتے ہی ہیں چاہتا ہے کہ دیوتا صفت فنکار شریف النفس لوگوں کے جذبات کی کنگھی کرتا رہے۔ ایسی مفید اور صحت مند شاعری اور بادلیئر بائرن اور گنز برگ کی الیسی انکار کی شاعری میں وہی فرق ہے جو فوجی بینڈ اور بیتھوؤن کی سمفنی میں ہے۔ باجا تو دونوں بجاتے ہیں لیکن ایک اس آدمی کے لیے جو اپنی ذات کو پیریڈ، پچٹ جلوس اور قومی میلوں کی بھیڑ میں گم کرتا ہے اور دوسرا اس کے لیے جو سنگیت کی لہروں پر ذات کی بے کرانیوں کے سفر پر روانہ ہوتا ہے۔

میری مکارتھی نے مادام بواری پر جو معرکتہ الآراء مضمون لکھا ہے اس میں اس نے بتایا ہے کہ یہ ایما نہیں جو

رومانی ہے۔ ایما تو ادب میں اس عورت کا اولین نمونہ ہے جسے ہمارا کمرشیل کلچر پیدا کرنے والا تھا۔ ناول کا رومانی کردار تو ایما کا کڈھپ، غیر دلچسپ بے رنگ اور بے زبان شوہر شارل بواری ہے۔ وہ پہلی بار ایما کے جوان حسن کو دیکھتا ہے تو سمجھ تک نہیں پاتا کہ وہ کیا دیکھ رہا ہے۔ لیکن وہ حسن کے Mystique کو محسوس کرتا ہے۔ شادی کے بعد اپنے معمولی گھر میں وہ چاروں طرف بکھرے ہوئے ایما کے کپڑے جوتے، جرابیں، کروشئے اور سنگھار کے ساز و سامان سے جو ایک نازک اور لطیف نسائی فضا قائم ہوتی ہے اسے بھی وہ سمجھ نہیں پاتا لیکن غیر شعوری طور پر اس کے حسن کو وہ اپنی روح میں جذب کرتا رہتا ہے۔

کچھ ایسی ہی کیفیت آرٹ کے حسن کی ہے۔ حُسن کے حضور آدمی خاموش اور بے زبان ہو جاتا ہے۔ آرٹ کے اثر و نفوذ، اس کے جادو، ہمارے دل و دماغ پر اس کے طاقتور غلبہ، ہمارے جذبات پر اس کی حکمرانی کو ہم محسوس کرتے ہیں لیکن اس کا بیان نہیں کر سکتے۔ اس رفعت، سیرابی اور شادابی کا تخمینہ نہیں نکال سکتے جو آرٹ کے تجربہ سے گزر کر ہماری روح کو حاصل ہوتی ہے۔ جب ایسا کرنے بیٹھتے ہیں تو تجربہ کی رنگین اور پہلودار دنیا سے نکل کر منطق، استدلال، تقسیم اور تجرید کی سرد لیبارٹری میں داخل ہوتے ہیں۔ میں اُن سرگرمیوں پر ناک بھوؤں نہیں چڑھاتا لیکن محسوس کرتا ہوں کہ اُن کا ادب میں اس قدر غلبہ ہے کہ آدمی اعلیٰ ادب کے حُسن سے لطف اندوز ہونے کی اپنی صلاحیت آہستہ آہستہ کھو رہا ہے۔ خشک، بے رنگ، صفر درجۂ حرارت والی ٹھپ تنقیدوں کی راکھ کے نیچے تخلیقی ادب اس طرح بجھا پڑا ہے کہ ادیب کا نام آتے ہی آنکھوں کے سامنے ان استادوں کے چہرے گھوم جاتے ہیں جن کی زیرِ نگرانی درجن بھر طلباء تحقیقی مقالے لکھتے ہیں، جو کتابیں پڑھاتے ہیں، کتابیں ایڈٹ کرتے ہیں، نصابی کتابیں مدوّن کرتے ہیں، کتابوں پر کتابیں لکھتے ہیں اور اپنی کتابوں پر اپنے ہی جیسے دوسرے اساتذہ سے تبصرے لکھواتے ہیں، اور کتاب کے لیے انعام اور اپنے لیے وظیفہ مقرر کرانے کے لیے ادب کی قومی اہمیت کا ایک نیا چکر شروع کرتے ہیں، کیونکہ حکومت اسی ادب کو سمجھتی ہے جو بینڈ باجے کی طرح بجتا ہے۔ ستم ظریفی دیکھیے کہ ان اساتذہ کی پوری زندگی کتاب کے گرد و پیش، ادب کے محور پر گھومتی ہے لیکن ایک چیز جو وہ نہیں پڑھ پاتے وہ کتاب اور ادب ہی ہے۔ اُن کی تنقیدوں سے کبھی پتا نہیں چلتا کہ انھوں نے زندہ ادب کے ساتھ زندہ رشتہ قایم کیا ہے۔ کتاب کو محض پڑھنے کی خاطر پڑھا ہے۔ ہر چیز سے تھک کر اکتا کر کسی فن پارے کی طرف اس طرح رجوع ہوئے ہیں گویا وہ تشنہ کام روح کا آخری لجا و ماویٰ ہے۔ سلگتے صحرا میں جس کی پیاس ٹھنڈے پانی سے بجھی ہو، اس سے پوچھیے کہ پانی اس کے لیے کیا ہے۔ شاید وہ کچھ نہ بتا سکے۔ وہ بھلے کچھ نہ بتا سکے لیکن پانی کی تعریف میں کم از کم اس سے وہ زبان نہیں بولی جائے گی جو کٹورا بجاتا بھشتی اور واٹر ورکس کا میکینک بولتا ہے۔ ہمارے اساتذہ شعروں کی تعریف بھی اس طرح کرتے ہیں جس طرح ماہی گیر مچھلیوں کی تعریف کرتا ہے۔ تعریف پوری بھی ہونے نہیں پاتی کہ مچھلی ہاتھ سے پھسل جاتی ہے۔ چلو دوسری سہی۔ اہم چیز تعریفی کلمات ہیں ورنہ مچھلیاں تو سب ایک جیسی ہی ہوتی ہیں۔ مکتبی تنقید کی سرد برفیلی سِل پر سینکڑوں اشعار مری ہوئی مچھلیوں کی طرح بساند مارتے نظر آئیں گے۔ لوگ چاہتے ہیں میں بھی اس مچھلی بازار میں ایک دکان کھول لوں۔ مشغلہ کو پیشہ بناؤں اور پیشہ وروں کی زبان بولوں۔

لیکن ادب میرے لیے پیشہ نہیں، کام نہیں، کیریر نہیں، محض ایک ذہنی مشغلہ اور شوقِ فضول ہے، اور آڈن نے بتایا ہے کہ وہ چند چیزیں جن کے لیے آدمی اپنی جان کی بازی تک لگا دیتا ہے اُن میں اس کا شوقِ فضول بھی شامل ہے۔ مقصدیت اور افادیت ادب کے لیے ایک ایسا سائیہ بوم ثابت ہوئی جس میں حقیقت نے اپنی معروضیت، تجربہ نے اپنی برجستگی اور تخیل نے اپنی اُڑان کھودی۔ فنکار کے پاس وہ نظر نہ رہی جو شوریدہ سر جبلتوں کے گہرے پانیوں میں جھانکتی تھی، روح کے کرب، جسم کی پکار، ابدیت کی تمنا، لامحدودیت کی تڑپ، جہاں آرزو کی خشر سامانی اور آگ بگولا جذبات کی قیامت خیزیوں کو سمجھتی تھی۔ ہم نے پیغمبر کی جگہ ملائے مکتب، مجاہد کی جگہ اکھاڑے کا استاد، کلیم کی جگہ خطیب اور مسیحا کی جگہ عطائی پیدا کیے۔ ایسی تمام باتیں کہ شاعری بلبل کا نالۂ بے اختیار ہے، موجِ دریا کی بے قراری ہے، ندی کا خرام ناز ہے، جنگل کی ہانپ، صحرا کا سناٹا، جواں لہو کی چنگاریوں کا سنگیت، بے بسی کے آنسو، گھایل روح کی لرزتی چیخ اور دل کے تاریک شگافوں سے پھوٹتا اداس نغمہ ہے ..... رومانیوں کی لن ترانیاں قرار پائیں۔ یہ سب اس لیے ہوا کہ لکھ لوٹ کی جگہ اُن بساطیوں نے لے لی جن کے سروکار تھے روزانہ گھر خرچ کا حساب رکھنا، بڑھتے بچّوں کے کپڑے ڈھیلے سلوانا، جوتوں کے تلوؤں میں کیلیں ٹھکوانا، اور سبزی فروش سے مرچیں اور قصائی سے گردہ اینٹھنا۔ جہیز میں نکّو کی سات دکانوں کو لکھوانے والے اُن جذبات کو سمجھ بھی کیسے سکتے ہیں جو بوسوں پر سلطنتوں کو قربان کرتے ہیں۔

میں مفید ادب کو سب سے زیادہ غیر مفید اور بے ضرر تنقید کو سب سے زیادہ ضرر رساں سمجھتا ہوں۔ تنقید میرے لیے جوتیاں سیدھی کرنے کا نہیں بلکہ گریبان چاک کرنے کا کام ہے۔ وہ ادب جو ضرب نہیں لگاتا، وہ تنقید جو وار نہیں کرتی اس نازک اندام لونڈے کی مانند ہے جس سے لڑکیاں سہیلیوں کا سا سلوک کرتی ہیں۔ میں ادب کا آبلہ پا ہوں۔ اور شعلہ بکف مسائل پر لکھتا ہوں، اور مدرسہ کی ٹھٹھری نمناک فضاؤں سے نکل کر تخلیقی کرب کے اس جوالا مکھی میں جھانکتا ہوں جہاں فنکار کا احساس پگھلے ہوئے لاوے کی مانند کھولتا ہے۔ جب سورج سوا نیزے پر ہو، اور زمین آہن کی بھٹی کی مانند شعلے اگلتی ہو اور عقائد کی دیواریں موم کی طرح پگھلتی ہوں، اس وقت اُردو ادب میں پیر ذوی ''اور اُردو میں خطوط نگاری'' اور میر انیس کی جذبات نگاری جیسے مضامین چھوتے ہوئے بدن میں سرد پھریریاں آنے لگتی ہیں۔ میں ادب کو نواب کا دربار، اولیاء اللہ کا مزار، سماج سیوک کا آشرم اور کمیشنر کا دفتر نہیں سمجھتا۔ ادب میرے لیے وہ وادیٔ خیال ہے جو سر پھروں، بددماغوں، غم زدوں اور جگر فگاروں کی تنانا ہو سے گونجتی ہے جہاں خوبصورت الفاظ کی تتلیاں پھدکتی ہیں، استعاروں کی دھنک رنگ بکھیرتی ہے اور علامات کے ستاروں کے کنول ٹوٹتے ہیں۔ ادب بانگی کی بانگ نہیں بلکہ شب زندہ دار کا نعرۂ مستانہ اور آہِ نیم شبی ہے۔ یہ مخطوطات کی بارہ دری میں مدرس کی چہل قدمی نہیں بلکہ اس بگولہ صفت کی آوارہ خرامی ہے جو ہزار فریب شکنی کے باوجود جلتی ریت کی لہروں کو موجِ آب سمجھتا ہے اور تشکیک کے کانٹوں سے پانوں کے چھالے پھوڑتا ہے۔ کٹھ ملاّ کے گٹھل عقائد پر میں اس درویش کی تشکیک کو ترجیح دیتا ہوں جو روح کی اندھیری راتوں کے ہولناک مقامات سے گزرتا ہے۔ میں اس فنکار کی جستجو کی تڑپ جانتا ہوں۔ جو لاشعور کے گھنے جنگلوں میں اس علامت اور اسطور کا متلاشی ہے

جو سانپ کے من کی مانند پُر نور اور پُر اسرار ہے اور جو تفسیر بنتا ہے اس تہذیبی اور تمدّنی انتشار کی جس سے فنکار کا دور عبارت ہے۔ مجھے خوف آتا ہے ان فقیہوں سے جن کے تقشّف کا یہ عالم ہے کہ اسکیمو کو پانی سے وضو کراتے ہیں اور جنھوں نے تنقید میں صحت مند ادب کے حمام کھول رکھے ہیں۔ تاکہ مجذوب پاک صاف بنے، کلمۂ کفر سے احتراز کرے اور عقائدِ صحیحہ پر عمل پیرا ہو۔ عرفان کو شرع کا، اور ادب کو عقائد کا پابند بنا کر ہم نے کیا پایا؟..... راست بازوں کا وہ پندار کہ لکنت زدہ بھی عقائد راسخہ کی آستاں بوسی کر کے خود کو گوہر ریز و گوہر بار سمجھنے لگا۔ میں ڈرتا ہوں ان مدرّسوں سے جنھوں نے ادب کو بھوگنے کی بجائے بھگتنے، کار شیریں کی بجائے کارِ خیر، روح کی پرواز کی بجائے ذہن کی درزش بنا کر رکھ دیا۔ جو چاک گریباں اور چاک داماں تھا، رسوا سرِ بازار اور بے ننگ و نام تھا، ناصح سے گریزاں اور محتسب سے پریشاں تھا، وہ جسے ایک بے نام خلش، ایک بے چین تجسّس، ایک مسلسل اضطراب گلی گلی غبارِ ناتواں کی صورت لیے پھرتا تھا، ریاست اور سرکار کا صیدِ زبوں، بزرگوں کی خوشنودی کا تمنائی اور قبولیت عامہ کا طلبگار بنا، اپنی ذات، اپنے فن اور اپنے زمانہ سے سچائی سے پیش آنے کی بجائے سنابری اور فیشن پرستی کو راہ دی، اور عقائد کو سرمایۂ افتخار اور تمغۂ دِلاوری سمجھا۔ بچّہ کی حیرانی، درویش کی سادگی، جادوگر کی طلسم آفرینی، پیکن کی رنگینی، پیغمبر کا القا، تخیّل کی نزاکت اور فکر کی صلابت، اور جذبہ کی برجستگی کی قیمت پر اس نے معلم اخلاق کی خشک بیانی، رہبر قوم کی اشتعال انگیزی اور سوشیل انجینیئر کی منصوبہ بندی کو اپنایا۔ ملک وقوم وملّت کی باتیں تو چوراہے کا ہر آدمی کرتا ہے۔ کہاں ہے وہ فنکار جس کی گرمی اندیشہ سے صحرا جلتے ہیں اور گنجفہ بازِ خیال محفلیں برہم کرتا ہے۔ منبر کی سیڑھیاں تو ہر خطیب چڑھ سکتا ہے لیکن وجود کے پہاڑ کی آخری چٹان پر پہنچنا اِس طرف زندگی کے المیہ طربیہ کی دھوپ چھاؤں اور اُس طرف عدم کے بے کراں خلاؤں کی ہیبت کا نظارہ کرنا، اور گھبرائے اور چکرائے بغیر، اپنا توازن قائم رکھتے ہوئے، اس تجربہ کو سرمدی نغموں میں بدل دینا بڑے صاحب بصیرت لوگوں کا کام ہے..... میں جانتا ہوں کہ بجلی اور جوہری توانائی کی طاقت انسان کو کائناتِ عظمیٰ کا سیاح بنا سکتی ہے لیکن میں یہ بھی جانتا ہوں کہ تخلیقی تخیّل کی طاقت نے جس طرح آدمی کے اندرون کو منوّر کیا ہے اور باطنی زندگی کی عجیب وغریب دنیاؤں کی سیر کرائی ہے، وہ نہ بجلی کی طاقت سے ممکن ہے نہ جوہری توانائی سے میں سائنس داں اور سوشیل انجینیئر کے کام کی قدر کرتا ہوں اور چاہتا ہوں کہ وہ اپنے کام میں زیادہ سے زیادہ کامیاب ہوں اور انسانی مسرّت اور آسائش میں اضافہ کریں۔ لیکن میں چاہتا ہوں کہ وہ فنکار کو بھی اپنا کام کرنے دیں تاکہ وہ بتاتا رہے کہ جو دنیا انھوں نے بنائی ہے اس میں آدمی کے جینے کا تجربہ کیا ہے۔ مجھے سیاست پسند نہیں لیکن میں جانتا ہوں کہ سیاست سے مفر ممکن نہیں۔ میں ادب میں بہترین سے کم پر سمجھوتہ نہیں کرتا کیونکہ ادب میں بہترین کی اتنی افراط ہے کہ کمتر پر قناعت تنگ ظرفی ہے۔ لیکن سیاست میں میں بد کو بدتر پر ترجیح دیتا ہوں کیونکہ جانتا ہوں کہ سیاست اپنی فطرت ہی میں بہترین کی گنجائش نہیں رکھتی۔ سیاست میں میں اُن لوگوں کے ساتھ جینے پر مجبور ہوں جو سوہانِ روح اور عذابِ جاں ہیں۔ لیکن ادب میں میں اُن لوگوں کے ساتھ جیتا ہوں جو راحتِ جاں اور جگر لخت لخت کا درماں ہیں۔ میں اپنے دوٹ کو قیمتی سمجھتا ہوں اور اخبار بینی کی اہمیت سے واقف ہوں لیکن میرے لیے وہ لمحہ بہت اہم ہے جسے غمِ روزگار اور بہرِ جمع خس وخاشاک کی تگ ودو سے

بچالایا ہوں۔ اور اسے میں وقف کرتا ہوں اس طلسمِ حیرت کی سیاحت میں جو فنکارانہ تخیل صفحۂ قرطاس پر تخلیق کرتا ہے۔ سیاسی آئیڈیلزم روز بروز کے پتھراؤ سے چکنا چور ہوتا رہتا ہے اور خوش نصیب ہے وہ آدمی جو اس سنگ باری میں اپنے آدرش کو سالم بچالے جائے اور میں جانتا ہوں کہ میں اُن خوش نصیبوں میں سے نہیں ہوں۔ میں فنکارانہ تخیل کو فن کی دھندلی فضاؤں میں پھلتا پھولتا دیکھنا پسند کرتا ہوں اور نہیں چاہتا کہ سیاسی منطق کی چلچلاتی دھوپ میں فنکار کے خیالات کی کھال کے جھلسنے کا تماشہ دیکھوں۔ مجھے اس فنکار پر ہنسنا نہیں آتا جو شترمرغ کی طرح ریت میں مہنہ چھپاتا ہے کیونکہ میں جانتا ہوں کہ جنھوں نے آنکھیں کھلی رکھی ہیں انھوں نے سوائے ریت کی آندھیوں کے کچھ نہیں دیکھا۔ وہ جو سیاست کا فریب خوردہ ہے اس کے چہرے پر میں کالک اس لیے نہیں ملتا کہ خود میرے ہاتھ شیشۂ فریب کی ٹوٹی کرچیوں سے لہولہان ہیں۔ ادب کا زندگی سے وہ تعلق نہیں جو سیاست کا ہے۔ خراب نظم زیادہ سے زیادہ ذہنی کدورت پیدا کرتی ہے لیکن خراب سیاست تو گیس چیمبر کے دھوئیں سے تاریخِ انسانیت کو سیاہ کار بناتی ہے۔ اسی لیے میں سیاسی پیمانوں سے ادب کو پرکھنے کی بدعت کو اپنے وقت کی سب سے بڑی لعنت سمجھتا ہوں۔ مجھے یہ بات پسند نہیں کہ شاعر اور فنکار کو عوام کی عدالت میں کھڑا کرکے عقل و منطق کی تیز روشنی میں اسے اپنے سیاسی موقف کی وضاحت پر مجبور کیا جائے۔ میں فنکار کے غلط سیاسی رویوں پر کبیدہ خاطر ہوتا ہوں لیکن کف در وہاں نہیں ہوتا کیونکہ مجھے اپنے رویوں کے درست ہونے کا یقین نہیں۔ میں جانتا ہوں کہ وقت کی جھولی میں ایسے پتھروں کی کمی نہیں جو جامِ یقین کو پاش پاش کرتے ہیں اور اچھے اچھوں کا بھرم توڑ دیتے ہیں۔ فاشزم کے جہنم زار سے گزرنے کے بعد نوبل انعام یافتہ اطالوی شاعر مونتالے نے اپنے ایک شعر میں کہا تھا:

''آج کل ہم تمھیں صرف یہ بتا سکتے ہیں کہ ہم کیا نہیں ہیں اور کیا نہیں چاہتے۔''

ہم چاہے مستقبل کے رنگین خواب نہ بن سکیں لیکن اتنا تو کہہ سکتے ہیں کہ ہمیں دوبارہ اس کابوس سے گزرنا قبول نہیں جس سے ہمارا ماضی عبارت ہے۔

اَے پیَارے لوگو، تُم دُور کُیوں هو

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

اَے پیارے لوگو، تُم دُور کیوں ہو

آج کا فنکار سماج سے کیوں کٹا ہوا ہے اس کا جواب آسان نہیں۔ فنکار کی سماجی علیحدگی کا عمل یک طرفہ نہیں دوطرفہ ہے۔ فنکار کی وہ دروں بینی جو رومانیت پسندوں سے شروع ہوئی بالآخر اس سماجی علیحدگی پر ختم ہوئی جس کا شکار آج کا فنکار ہے۔ دوسری طرف انسانی سماج ایسی تبدیلیوں سے گذرتا رہا کہ فنکار کے لیے یہ ممکن نہیں رہا کہ وہ سماجی Concerns کو اپنے Concerns بناتا۔ اول تو یہ کہ صنعتی انقلاب کے ساتھ سماج زیادہ مادہ پرست، زیادہ آسائش طلب اور زیادہ میکانکی اور مصنوعی بنتا گیا۔ انسان کی حسّی، جذباتی اور روحانی زندگی سکڑتی اور سمٹتی گئی، اور زندگی کے یہی وہ پہلو ہیں جن میں فنکار کو دلچسپی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ زرعی نظام میں سماج چھوٹی چھوٹی تہذیبی اکائیوں میں بٹا ہوا تھا۔ صنعتی انقلاب نے ان اکائیوں کو بڑے شہروں کی انسانی بھیڑ پر مشتمل ایک دیوہیکل مشینری کا روپ دے دیا۔ اس بھیڑ میں گم ہو کر لوگ اپنی تہذیبی آئیڈن ٹی ٹی کھو بیٹھے۔ کسب معاش کے علاوہ ان کے آپس میں کوئی سماجی اور تہذیبی بندھن نہ رہے۔ فنکار اس جم غفیر میں خود کو اکیلا اور تنہا محسوس کرنے لگا۔ ایک طرف تو اس بھیڑ کی قدریں فنکار کو قبول نہیں تھیں، کیونکہ یہ قدریں حددرجہ مادّی، معمولی اور اسفل تھیں۔ زراندوزی، سماجی اقتدار، نمود و نمائش، مسرت طلبی اور جبر و استحصال کی قدروں پر قائم سماج کی دلچسپیوں کو فنکار اپنے فن کا موضوع کیسے بناتا۔ چنانچہ اس نے اِس پورے نظامِ زر کے خلاف بغاوت کردی۔ لیکن اس کی بغاوت اثر انگیز ثابت نہ ہوئی۔ سماج اپنی قدروں پر نظر ثانی کرنے کے لیے رضامند نہیں تھا۔ شاعر ایک لامرکز اور عجیب الخلقت آدمی کے طور پر سماج میں جینے لگا۔ Utilitarian سماج کو شاعری میں کوئی چیز ایسی نظر نہ آئی جو اس کے فائدے کی ہو، فنکار ایسے سماج کے ساتھ سماج کی شرائط پر مفاہمت کرنے کو رضامند نہیں ہوا۔ لہٰذا فن سماجی معاملات سے آہستہ آہستہ کٹتا گیا دراصل فنکار کے لیے سماج کے کوئی بھی معاملات ایسے معاملات رہے ہی نہ تھے جنھیں اپنا کر وہ اپنے فن کو سماج کے لیے کارآمد اور قابل قبول بنا سکتا۔ لیکن فن کا موضوع تو انسان، سماج اور مظاہر فطرت ہی رہے ہیں۔ لیکن فنکار کو اب جو انسانی سماج ملا تھا وہ ''حسن کاری'' کے لیے بھی مناسب نہیں تھا۔ یعنی اس مادہ پرست گھٹل انسان کو جس نے اپنی زراندوزی اور ہوس خوری کے لیے فطرت کے حسن کو بھی غلیظ اور گندہ کر دیا تھا وہ اپنے فن کا موضوع بنانے کے لیے رضامند نہیں تھا۔ چنانچہ فنکار خود اپنی ذات کی دنیاؤں کی سیر کرنے لگا۔ جینے کا جو کچھ سامان اسے مل سکتا ہے وہ اسے اپنی ذات ہی میں مل سکتا ہے۔ اگر خارجی دنیا اتنی بدصورت ہے تو بہتر ہے کہ اپنی داخلی دنیا کی پہنائیاں ناپی جائیں۔ لیکن حیاتیاتی سطح پر بھی عام انسانوں سے کٹ کر اپنی ذات

کے حصاروں میں جینا فنکار کے لیے کوئی بہت خوشگوار تجربہ نہیں تھا۔ خود کو پھر سے سماج سے مُنسلک کرنے، اور عام انسانی معاملات کو اپنے معاملات بنانے کی تڑپ فنکار کو بے چین رکھنے لگی۔ وہ پھر لوگوں سے کہنا چاہتا تھا کہ ''اے پیارے لوگو! تم دور کیوں ہو، کچھ پاس آؤ..... '' لیکن کہہ نہیں سکتا تھا، کیونکہ لوگ اب اجنبی انجان چہروں میں بدل گئے تھے، اور ان کے ساتھ اس کا حیاتیاتی، سماجی اور تہذیبی رشتہ منقطع ہو چکا تھا۔ فنکار اور لوگوں کے درمیان کوئی چیز مشترک نہیں تھی۔ لوگوں کا اتنا بڑا سماج اب کسی ایک تہذیبی عمل کے سہارے مربوط و قائم نہیں تھا۔ جو کچھ ارتباط تھا وہ اب محض سیاسی سطح پر تھا۔ یعنی عظیم سیاسی آدرش ہی لوگوں کو ایک ہونے اور اکائی کا احساس دے سکتے تھے۔ چنانچہ جب بھی پورا معاشرہ کسی ایک سیاسی آدرش کے تحت کسی مشترکہ عمل کے لیے بیدار ہوا تو فنکار بھی اس کے آدرش کو اپنا کر لوگوں سے اپنا رشتہ استوار کرنے میں کامیاب ہوا۔ آپ دیکھیں گے کہ بیسویں صدی کے ادب میں بڑے سماج معاملات کی نوعیت عموماً سیاسی ہی رہی ہے۔ خصوصاً روس میں اشتراکی انقلاب کی کامیابی کے بعد اشتراکی سماجی کے آدرش نے دنیا بھر کے فنکاروں کا لہو گرمایا ہے۔ لیکن سیاسی آدرش پر مبنی فنکار کا افرادِ معاشرہ کے ساتھ رشتہ ایک ناتواں اور تخلیقی طور پر ایک کمزور رشتہ ہوتا ہے۔ یہ ایک جاندار (Vital) انسانی رشتہ نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سیاسی ہیجان کے ختم ہوتے ہی یا سیاسی مقصد بر آنے کے بعد یہ رشتہ پھر ٹوٹ جاتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یہ رشتہ ایک خاص قسم کا احتجاجی اور سیاسی ادب پیدا کر سکتا ہے۔ یہ ادب اس ادب کا مقام نہیں لے سکتا جو انسان کے بنیادی، اخلاقی، روحانی اور انسانی معاملات سے سروکار رکھتا ہے۔ لیکن یہ دوسرے قسم کا ادب اس وقت تک ممکن بھی نہیں جب تک فنکار اپنے معاشرے سے اخلاقی، جذباتی اور روحانی طور پر وابستہ نہ ہو۔ بہر حال اشتراکی تصور کے زیر اثر ترقی پسند تحریک نے اس خلیج کو پاٹنے کی کوشش کی جو سماج اور فنکار کے بیچ حائل ہوگئی تھی۔ یہ کوشش مستحسن تھی لیکن اس کی اپنی حدود تھیں۔ اشتراکی فلسفہ کی بنیاد طبقاتی کشمکش پر تھی۔ فنکار نے عوام کو ایک مظلوم طبقہ کے طور پر قبول کیا۔ وہ ادب کے مورچے سے ظلم کے خلاف عوام کی لڑائی لڑنے لگا۔ اس کی حیثیت عوام کے ایک جانباز سپاہی کی تھی۔ شاعر کو اپنا یہ رول بہت پسند آیا اور اس نے اپنے اس رول کو نہایت خلوص سے ادا بھی کیا۔ لیکن چونکہ فنکار کا انسانی سماج کے ساتھ یہ رشتہ سیاسی نوعیت کا حامل تھا اور اس رشتہ پر ایک مخصوص آدرش کی گرفت ضرورت سے یادہ مضبوط تھی اس لیے یہ رشتہ بھی بڑی حد تک دانشورانہ رہا اور حیاتیاتی بن نہ سکا۔ اس رشتہ پر مبنی جو ادب تخلیق ہوا وہ بڑی حد تک خود آگاہ (Self Concious) تھا۔ اور اس میں وہ رنگ اور مہک نہیں تھی جو خودرو پھول میں ہوتی ہے۔ منصوبہ بندی اس ادب کی سب سے بڑی کمزوری تھی جس کی وجہ سے فنکار کا تخلیقی تخیل حقیقت کا آزادانہ انکشاف کرنے سے قاصر رہا۔ اس کے علاوہ دوسری بھی بہت سی کمزوریاں تھیں۔ اک ذرا سی سیاسی گڑبڑ اور افراتفری کے ساتھ ہی فنکار کا عوام کے ساتھ رشتہ ٹوٹ گیا اور فنکار پھر اپنی تنہائی اور ٹوٹے ہوئے خوابوں کا نوحہ سنج بن کر رہ گیا۔ اگر عوام اور انسانی سماج کے ساتھ یہ رشتہ جاندار ہوتا تو محض سیاسی تبدیلیاں اس رشتہ کو اس بُری طرح گزند نہ پہنچاتیں۔ ترقی پسند تحریک کے ٹوٹاؤ کے ساتھ ہی ادب میں

جمود کے چرچے بذات خود اس بات کی دلیل ہیں کہ سیاسی ہیر پھیر کے ساتھ ہی فن کے پاس کوئی ایسے سماجی اور انسانی مسائل نہیں رہے جن میں وہ پورے سماج کی دلچسپی پیدا کرسکتا۔ ترقی پسند تحریک کے شباب کے زمانہ میں ترقی پسند شاعروں کی کوشش یہ ہوتی تھی کہ وہ عوام کے سامنے کامگار میدانوں اور مزدوروں کی چالوں میں اپنے گیت پیش کریں۔ تحریک کے خاتمہ کے ساتھ ہی یہ سلسلہ بھی ختم ہوگیا اور بقول باقر مہدی، ترقی پسند شاعر فلم کے مارداڑی سیٹھوں کو اپنی شاعری سنانے لگے۔ ادھر پچھلے دس پندرہ سال سے یورپ اور امریکہ کے نوجوان شاعروں کی یہ کوشش بھی دیکھنے کے قابل ہے کہ وہ باغوں، شراب خانوں، چوراہوں اور محلّوں میں جا جا کر اپنی نظمیں سناتے ہیں اور شاعری کو پھر سے عام آدمی تک پہنچانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اِس کا اثر شاعری پر بھی پڑا ہے اور شاعری ایک بار پھر عام آدمی کے جذباتی، روحانی اور سماجی مسائل سے سروکار رکھنے لگی ہے۔ غرض یہ کہ حالات ناسازگار ہونے کے باوجود اگر فنکار کو محسوس ہو کہ شاعری کو اپنی تنگ اور محدود فضاؤں سے باہر نکل کر وسیع انسانی دلچسپیوں کو اپنانا چاہیے اور زیادہ سے زیادہ لوگوں سے خطاب کرنا چاہیے تو اس کی راہ میں کوئی چیز حائل نہیں۔ وہ یہ کوشش کرسکتا ہے۔ اس کی کامیابی اور ناکامیابی کا دارومدار اس بات پر رہے گا کہ عوام کے ساتھ، انسانی سماج کے ساتھ اس کا رشتہ کس قسم کا ہے۔ اگر یہ تعلق زبردستی کا ہے اور انسان دوستی کے بیٹھے بیٹھے آدرشوں کے پوز کا نتیجہ ہے تو اس پوز سے جاندار ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔ خود کو انسان دوست اور سماج کا بہی خواہ ثابت کرکے فنکار فائدہ اپنی ذات ہی کو پہنچاتا ہے سماج کو نہیں۔ اگر فنکار کو واقعی انسانوں میں اور انسانی سماج میں دلچسپی ہے تو وہ انسان دوستی کے دعوؤں کے بغیر بھی سماجی طور پر جاندار ادب پیدا کرے گا جیسا کہ منٹو اور بیدی نے کیا۔ انسان دوستی اور سماجی بہبودی کے دعوے کرنے کی ضرورت اس آدمی کو پڑتی ہے جس کا انسان اور سماج کے ساتھ رشتہ جاندار نہیں ہوتا۔ میں کہہ چکا ہوں کہ آج کا منکار سماج سے کٹا ہوا فنکار ہے۔ یا تو فنکار اپنے اس مقدر کو قبول کرتا ہے یا نہیں کرتا۔ نہ کرنے کی صورت میں وہ پھر سے اپنے فن کا سماج کے ساتھ رشتہ قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کہیں یہ کوشش سیدھی سادی ہوتی ہے جیسی کہ ترقی پسندوں میں تھی، یعنی سیاسی آئیڈیولوجی کو اپنا کر وہ سماج اور عوام سے رشتہ پیدا کرلیتے ہیں اور کہیں یہ کوشش نہایت ہی پیچیدہ اور ردوقبول کے بے شمار الجھاؤں کی حامل ہوتی ہے۔ میراجی سے لے کر تمام جدید شاعروں کی کوشش کچھ اسی قسم کی ہے۔ یعنی شاعر اور سماج کے بیچ ایک عجیب قسم کا کھنچاؤ پیدا ہوگیا ہے۔ شاعر سماج کو اس کی شرائط (Terms) پر قبول نہیں کرتا اس لیے سماج کی تمام مادّہ پرست اور افادیت پسند قدروں کے خلاف بغاوت کرتا ہے اور زندگی کے معنی سماج میں نہیں بلکہ اپنی ذات میں تلاش کرتا ہے۔ یعنی جن قدروں پر وہ جینا چاہتا ہے اُن کی تخلیق وہ آپ کرتا ہے۔ سماج کو شاعر کی یہ قدریں قبول نہیں ہوتیں کیونکہ یہ قدریں (Utility) کی قدریں نہیں ہوتیں۔ اُدھر اس طرف شاعر اس سماج کو اپنی شاعری کا موضوع

---

[1] باقر مہدی کی نظم ''چوپاٹی کی ایک رات'' کا ٹکڑا۔ ع ''بوڑھے ترقی پسند شاعر اپنی نظمیں گجراتی سیٹھوں کو سُنا کر خوش ہیں۔''

بنانے ہی سے انکار کر دیتا ہے جو اپنے اندر حسن، خیر اور انسانیت کا کوئی عنصر نہیں رکھتا۔ اس کے نزدیک ایسے سماج کے مسائل اس قابل نہیں ہوتے کہ ادب اور آرٹ کا موضوع بنیں۔ فنکار جب خالص ادب اور خالص شاعری کی بات کرتا ہے تو دراصل یہ ردعمل ہوتا ہے اس سماج کا جو اپنے حقیر سروکاروں کا عکس ادب میں دیکھنا چاہتا ہے۔ انیسویں اور خصوصاً بیسویں صدی کے ادب کا مطالعہ آپ کو بتادے گا کہ فنکار بورژواژی سماج، صنعتی تمدّن اور مادّہ پرست تہذیب سے کس قدر برگشتہ خاطر رہا ہے۔ اس نے دکانداروں، بیوپاریوں اور زراندوزوں کے آدرشوں کو اپنے آورش بنانے سے صریحًا انکار کیا۔ وہ انسانی زندگی کی روحانی اور اخلاقی قدروں پر زور دیتا رہا۔ فطرت اور انسان کے رشتہ کی بات کرتا رہا۔ اس کی جذباتی زندگی کی آئینہ داری کرتا رہا۔ اسے وہ تمدّن قبول نہیں تھا جس میں انسانی رشتوں کی نوعیت محض اقتصادی رہ جائے، جس میں انسانی زندگی کا مقصد اور منشا محض زراندوزی ہو، اور آدمی دوروٹیاں کمانے کے اسفل مقصد کے تحت پوری زندگی مشین کی طرح حرکت کرتا رہے۔ زرعی تمدّن کی تہذیبی نمائندگی اشرافیہ طبقہ کرتا تھا اور صنعتی تمدّن کی نمائندگی بورژوا طبقہ کرتا ہے۔ پوری دنیا کے ادب کی تاریخ آپ کو بتادے گی کہ اشرافیہ طبقہ کی طرف فنکار کا رویہ کیا رہا ہے، اور اگر آپ یہ دیکھنا چاہیں کہ بورژوا طبقہ کی طرف کیا رہا ہے تو بالزاک، بادلیئر اور فلابیرے لے کر، لارنس، ایلیٹ اور تمام جدید ادب کو دیکھ جائیے۔ صنعتی ٹائکون، مال التجار اور نودولتیوں کے خلاف فنکار بے پناہ حقارت کے علاوہ اور کوئی جذبہ محسوس نہیں کرسکا۔ فنکار کے لیے بورژواژی ہمیشہ کڑوی گولی رہا ہے اور وہ اسے کبھی نگل نہیں سکا۔ پتہ نہیں ترقی پسند لوگ کون سے فنکاروں کو بورژواژیوں کے نمائندے سمجھتے رہے ہیں۔ بورژواژی ذہنی طور پر پست اور جذباتی طور پر چھچھلا آدمی رہا ہے۔ دن رات پیسہ کمانے اور پیسے سے حاصل شدہ سماجی اقتدار اور منزلت پر اترانے کے سوا اس کا کوئی مشغلہ نہیں۔ اس کی زندگی کی قدریں سودمندی کی قدریں ہیں۔ احساس کی نزاکتوں اور جذبات کی لطافتوں کو وہ سمجھ نہیں سکتا۔ ہر قسم کی اعلیٰ ذہنی سرگرمی کی طرف اس کا رویہ بے نیازی اور بے پروائی کا ہوتا ہے اور اس کی پوری جدوجہد آسائشوں کو فراہم کرنے کی بے رنگ اور اعصاب شکن تگ و دو تک محدود ہوتی ہے۔ اس کی تاجرانہ ذہنیت ہر قدر کو تاجرانہ قدر بنادیتی ہے اور اس طرح انسان کی تمام ذہنی، روحانی اور تہذیبی سرگرمیاں بورژواژیوں کے ہاتھوں، عامیانہ، بازاری اور تجارتی بن جاتی ہیں۔ بیسویں صدی کے تمام مذہبی اداروں پر نظر کیجئے۔ تمام کے تمام تجارتی اکھاڑے بنے ہوئے ہیں۔ ان مندروں کا فنِ تعمیر دیکھیے جو سرمایہ داروں نے بنائے ہیں ان میں نہ کوئی فنکارانہ حُسن ہے نہ روحانی جلال۔ ہر در و دیوار سے دولت کی سستی نمائش کا جذبہ بدصورت رنگوں کی صورت میں چیختا رہتا ہے۔ مذہبی اداروں اور مذہبی رہنماؤں کی شان و شوکت، زراندوی، جاہ طلبی اور سماجی اقتداران تمام مذہبی اور وحانی قدروں کو ایک مذاق بنادیتے ہیں جن کے ٹھیکیدار ہونے کا وہ دعویٰ کرتے ہیں۔ مذہبی رہنماؤں کے سیاسی جوڑ توڑ اور سیاسی چالبازیوں پر نظر کیجئے۔ فاشی سے فاشی سیاسی جماعتوں کا بغل بچہ بنتے انھیں شرم نہیں آتی۔ ہمارے تمام مذہبی ادارے نیم عسکری نازی جماعتوں کے خفیہ قلعے ہیں۔ ہم

سب اُن کی انسان دشمن کارستانیوں کا بھوگ بن چکے ہیں اور ان اداروں اور رہنماؤں کی سرپرستی کرنے والا بھی بورژواژی ہے۔ یہ اسی کا پیسہ ہے جو اُن کے دست دبازد کو قوت عطا کرتا ہے۔ مذہب اس کے لیے محض ظاہری رسوم کی پابندی ہے اور چونکہ وہ اندر سے کھوکھلا ہوتا ہے اس لیے ہر کھوکھلے آدمی کی طرح جب مذہب ایک روحانی نظام کی بجائے ایک سماجی اور سیاسی آئیڈیولوجی کی شکل میں اس کے سامنے پیش کیا جاتا ہے، تو اسے ایک بڑا جذباتی سہارا ملتا ہے۔ اسی آئیڈیولوجی کو برقرار رکھنے اور پھیلانے کے لیے وہ دونوں ہاتھوں سے پیسہ لٹاتا ہے اور بورژواژی کی جذباتی تسکین کا ایک ہی ذریعہ ہے، پیسہ خرچ کرنا اور جب یہ پیسہ مذہب کے نام پر خرچ کیا جاتا ہے تو اس سے روحانی تسکین بھی ملتی ہے۔ آپ کسی بھی بڑے شہر میں جاکر دیکھیے۔ زیادہ تر مسجدیں، مندر، مدرسے، پاٹھ شالائیں انھی لوگوں کی قائم کی ہوئی ہیں جنھوں نے اسمگلنگ، کالا بازاری اور ہر قسم کی بے ایمانی سے دولت کمائی ہے۔ دینداری اور دنیاداری کو دو الگ الگ خانوں میں بانٹ دینا اور پھر دونوں سے فائدہ اٹھانے کا گر کوئی ان لوگوں سے سیکھے آپ ہی ذرا اس بات پر غور کیجیے کہ رومی اور حافظ، کبیر اور میرا کا جس نے ورثہ پایا ہے، وہ فنکار ان لوگوں سے بھلا کون سی سطح پر بات کر سکتا ہے۔ اِن بورژواژیوں کے گھروں میں جاکر دیکھیے۔ انسان کے پورے ادبی اور تہذیبی ورثہ کا ان کے گھروں میں نام و نشان نہیں ہوتا۔ سماجی تحقیق کا ایک دلچسپ موضوع تو یہ ہے کہ ہمارے مذہبی دارالعلوموں میں جاکر یہ دیکھا جائے کہ دہاں کے کتب خانوں میں ہماری زبان کے ادب کی نمائندگی کتنی ہوتی ہے۔ ایسے دارالعلوموں سے سوائے کٹھ ملاؤں کے لشکر کے آپ قوم کو دوسری کون سی چیز بھینٹ دے سکتے ہیں۔

مذہب ہی کی طرح بورژواژی سماج نے ہر تہذیبی سرگرمی کو بازاری اور عامیانہ بنادیا۔ ادب اس کے لیے ایک سنجیدہ ذہنی مشغلہ نہیں ہے بلکہ ایک سستی تفریح ہے، تفریحی ناول، تفریحی ڈرامے، تفریحی رسالے اور ڈائجسٹ یہ وہ علمی اور ادبی سرمایہ تھا جس پر نیم تعلیم یافتہ، غیر مہذب بورژواژی سماج پلتا رہا۔ دولت اور فرصت نے زندگی کی بے کیفی اور بوریت کو پیدا کیا، اور بوریت سے اکتایا ہوا بورژواژی ہر قسم کے ذہنی اشتعال، تفریح اور لطف اندوزی کے پیچھے دیوانہ وار بھاگنے لگا۔ اس کے پاس نہ اتنا وقت تھا نہ اتنی فرصت کہ کسی بھی قسم کی سنجیدہ دانشورانہ سرگرمی یا تہذیبی مشغلے کو اپناتا۔ اسے تو کم وقت میں زیادہ سے زیادہ ہیجان چاہیے تھا، چنانچہ مقبولِ عام ادب، تفریحی ادب، ہیجان خیز ادب اور Popularizers کا دور دورہ ہوا۔ پڑھنے والوں کا نہیں بلکہ Consumers کا سماج پیدا ہوا۔ اس سماج کی مانگ کو پورا کرنے کے لیے ایسے اداروں نے جنم لیا جو لاکھوں کی تعداد میں ایسی کتابیں چھاپنے لگے جنھیں لوگ چبا چبا کر تھوکتے رہے اور موسمِ سرما میں جو کتابیں وہ پڑھتے تھے ان کے نام تک موسمِ گرما میں انھیں یاد نہیں رہتے تھے۔ لکھنے والے لاکھوں کمانے لگے، اور اُن کی شہرت فلم ایکٹروں سے ٹکرانے لگی۔ ادب اور آرٹ میں لوگوں کی دلچسپی ویسے بھی کم ہوگئی تھی اب تو پبلشر بھی اس کی کتابوں کو ہاتھ لگانے سے جھجکتے تھے۔ اس کے قارئین کا دائرہ حد درجہ محدود، اور اس کی آمدنی کا ذریعہ بالکل مسدود ہوگیا۔ فنکار دوراہے پر آگیا یا تو لوگوں کی مانگ پوری کرے، یا ادب کے تقاضوں کا خیال رکھے۔ پہلی صورت میں وہ ادیب رہتا ہی نہیں، دوسری صورت میں

وہ ادیب رہتا ہے لیکن بہت ہی دکھی۔ اس نے دوسری صورت ہی پسند کی ..... کیوں؟ اسے سمجھنے کے لیے مجھے اپنا کوک شاستر بگھارنے دیجیے۔

فنکار کے لیے تخلیقی سرگرمی بھی ایک جبلی قوت ہی کا حکم رکھتی ہے۔ ہر وہ چیز جو فنکار کو اس کی تخلیقی سرگرمی سے باز رکھتی ہے اسے ایک آدمی کے طور پر ختم کر دیتی ہے۔ جب وہ اپنی بات اپنے اسلوب میں نہیں کہہ سکتا تو پھر وہ اتنا بھی آدمی نہیں رہتا جتنے وہ لوگ رہتے ہیں جنھیں اپنی صلاحیتوں کے مطابق اپنا کام کرنے کے مواقع حاصل ہیں اور اس طرح انھیں وہ اطمینان بھی حاصل ہے جو آدمی کو اپنا کام پورا کرنے سے ملتا ہے۔ وہ فنکار جو اپنی بات نہیں کہہ سکتا ایک غیر مطمئن روح کی مانند بے قرار رہتا ہے چاہے پھر اس کا جسم ہر قسم کی آسائشوں اور نعمتوں سے سیراب کیوں نہ ہو۔ فحبگی کا مطلب ہے جنسی جذبہ کا غیر جنسی مقاصد کے لیے استعمال۔ وہ آدمی جو عورت کا جسم دیکھ کر نہیں بلکہ دھن دیکھ کر اس سے شادی کرتا ہے وہ آسائش میں تو رہتا ہے لیکن اس کی روح غیر مطمئن اور بے قرار رہتی ہے۔ ہر آدمی کی طرح فنکار کو بھی فیصلہ کرنا ہی پڑتا ہے کہ وہ اپنی تخلیقی قوت کا استعمال کیسے کرے گا۔؟ ہر فیصلے کی طرح اس فیصلے کا بھی مطلب ہوتا ہے کہ ایک چیز کی پسند کی خاطر اسے بہت سی چیزوں کو ترک کرنا ہے۔ لوگوں کے مذاق کو بنانے اور ان پر اثر انداز ہونے کا کام آج فنکار کے ہاتھوں سے نکل کر اُن بڑے اشاعتی اداروں کے ہاتھوں میں چلا گیا ہے جو پیپر بیک کتابیں، رسالے اور اخبار شائع کرتے ہیں۔ ماس میڈیا کے تمام ذرائع یا تو کمرشیل اداروں کے ہاتھ میں ہیں یا ریاست کے پاس اس سے پیشتر کہ فنکار انھیں استعمال کرتا انھوں نے فنکار کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرنا شروع کر دیا۔ کسی زمانہ میں یہ امید بندھی تھی کہ جدید اشاعتی ذرائع کی ترویج کے ساتھ ساتھ فنکار اپنے قارئین سے براہ راست رشتہ قائم کر سکے گا اور قارئین کی سرپرستی اسے اقتصادی طور پر وہ خود مختاری اور آزادی بخشے گی کہ وہ دوسری ترغیبات کے سامنے سپر انداز ہوئے بغیر، یا اقتصادی بکھیڑوں کا شکار ہوئے بغیر اپنا تخلیق فن کا کام جاری رکھ سکے گا۔ بدقسمتی سے حالات نے ایسا پلٹا کھایا کہ یہ امید بھی پوری نہ ہو سکی۔ فنکار جو ادب تخلیق کرتا ہے اس میں لوگوں کو دلچسپی نہیں۔ فنکار کا حلقۂ قارئین محدود سے محدود تر ہوتا گیا اور لوگوں کی مانگ پوری کرنے کے لیے لکھنے والوں کا ایک ایسا قافلہ پیدا ہو گیا جنھیں ادب اور آرٹ سے سرے سے کوئی سروکار ہی نہیں تھا۔ ہم نے کبھی اس بات پر غور کرنے کی کوشش نہیں کی کہ ریڈیو، فلم اور اخبارات سے منسلک ہونے کے بعد فنکار کے فن پر ان اداروں کا کیا اثر پڑتا ہے۔ اگر کوشش کرتے تو ہمیں معلوم ہوتا کہ ایک خاص سطح کو پہنچنے کے بعد فنکار اس سے بلند نہیں ہو سکا۔ ریڈیائی ڈراموں، فیچر اور تقریروں میں سے آپ کتنی چیزیں ایسی انتخاب کر سکتے ہیں جو معیاری ادب کا نمونہ ہوں۔ فلم میں جانے کے بعد شاعر یا تو اپنی پچھلی سطح کو نبھاتے رہے ہیں یا اس سے بھی نیچے گر گئے ہیں۔ لے دے کے اُن کی ادبی سرگرمی صرف یہ رہ گئی ہے کہ وہ اپنے پرانے مجموعوں کو زیادہ دیدہ زیب طریقوں پر شائع کرتے رہیں اور دھوم دھڑاکے سے اُن کے یوم اجراء مناتے رہیں، ہر کام نمائشی طریقہ پر کرنا اور سنجیدہ سے سنجیدہ مشغلہ کو چھچھوری تفریح میں بدل دینا بورژوا معاشرہ کی اہم خصوصیت رہی ہے۔

اس کا اندازہ آپ کو ہمارے ادبی جلسوں، سمینار، کانفرنسوں اور خصوصاً مشاعروں کی موجودہ حالت سے ہو

جائے گا۔ ادبی جلسوں میں سامعین کی تعداد آپ کو بتادے گی کہ لوگوں کو ادب سے کتنی دلچسپی ہے۔ جمِ غفیر اگر آپ دیکھنا چاہیں تو مشاعروں میں جائیے۔ بورژوا اثری اقدار کا سب سے عبرتناک شکار مشاعرہ ہوا ہے..... مشاعروں نے شاعروں کی ایک نسل پیدا کی ہے، جو صرف مشاعروں میں چہچہاتی ہے اور مشاعروں کے باہر کہیں نظر نہیں آتی۔ مشاعرہ باز شاعروں کو ادب، شاعری، زبان، فن اور زندگی کے مسائل سے کچھ لینا دینا نہیں ہوتا۔ وہ جو صرف جاہل عوام کی مدح وستائش پر جیتے ہیں۔ اور جن کی ادبی عمر صرف مشاعروں کی چند جگمگاتی راتیں ہوتی ہیں وہ فی الحقیقت بورژوا سماج کی تفریحی منصوبہ بندی میں اوفی دل لگی کے سامان سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ بورژوا سماج کی ہر تفریح مرکب (Synthetic) ہوتی ہے اور وہ خالص آرٹ کو برداشت نہیں کرسکتا۔ اسی لیے مشاعرہ بھی معجون مرکب کا نمونہ پیش کرتا ہے۔ ترنم باز شاعر، مزاحیہ شاعر، خواتین شاعر اور پھر وہ شاعر جو مشاعروں کو Conduct کرتے ہیں۔ .Master of Ceremoney شوبزنس کا ایک اہم عنصر ہوتا ہے، اور مشاعرہ جو شوبزنس اختیار کرگیا ہے اس کے لیے ایسے آدمی کا وجود ناگزیر بن گیا ہے۔ مقصد صرف ایک ہی ہوتا ہے، ہر کام، ہر اعلان ایک اہتمام سے ہوتا کہ سامعین کی دلچسپی کا سلسلہ ایک لمحہ کے لیے بھی منقطع نہ ہونے پائے۔ مشاعروں میں اربابِ حکومت، سیاسی لیڈروں اور فلم ایکٹروں کی آمد نے اس کے رہے سہے ادبی عنصر کو بھی غارت کردیا۔ چونکہ لوگ ٹکٹ خرید کر مشاعرہ میں آتے ہیں اس لیے وہ ٹکٹ کی قیمت بھی وصول کرنا چاہتے ہیں اسی لیے بانیانِ مشاعرہ رنگ برنگے شاعروں کا میلہ لگاتے ہیں۔ آج کا آدمی حقیقی مسرت نہیں سمجھتا اس لیے تنوع اور نگارنگی میں ذہن کو منتشر کرتا رہتا ہے، اس میں اتنی اہلیت نہیں رہی کہ وہ ایک چیز پر دھیان مرکوز کرکے وہ مسرت حاصل کرے جو ذہنی سکون بخشتی ہے۔ اس کی ہیجان پسندی، اشتعال پسندی اور تنوع پسندی نے اسے پراگندہ نظر، پراگندہ ذہن بنا کر رکھ دیا ہے، اور اسی لیے وہ قوال شاعر کے بعد مزاحیہ شاعر اور مزاحیہ شاعر کے بعد عورت شاعر اور عورت شاعر کے بعد سبزہ آغا لونڈے شاعر کو سننا چاہتا ہے۔ کسی ایک شاعر کے کلام کو سیر حاصل طور پر سننا اس کے بس کا روگ نہیں رہا۔ پھر آج کے تفریح پسند اور لذت کوش سماج کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ تفریح کے جن ذریعوں کو وہ پیدا کرتا ہے انھیں بھوکے کتے کی طرح اس قدر بھنچوڑتا ہے کہ تھوڑے ہی وقت میں وہ تمام ذرائع نچی ہوئی ہڈی کی مانند پڑے سوکھتے رہتے ہیں۔ اور سماج نئے ذرائع کی تلاش یا پرانے ذرائع کی نئی لوٹ کھسوٹ پر کمربستہ ہوکر دوسری طرف نکل جاتا ہے۔ مشاعرہ کو ذریعۂ تفریح بنانے والوں نے کبھی یہ نہیں سوچا کہ ایک ذریعۂ تفریح کے طور پر وہ دوسرے ذرائع تفریح کا مقابلہ نہیں کرسکے گا گلے باز شاعر قوالوں کا، اور خواتین شاعر مجرے والیوں کا مقابلہ کیسے کرسکتی ہیں؟ آہستہ آہستہ لوگوں نے یہ بھی محسوس کرنا شروع کیا کہ جہاں تک مزے کا سوال ہے، قوالیوں، مجروں، تفریحی پروگراموں، فلم اور ڈراموں میں مشاعروں سے کہیں زیادہ مزا آتا ہے۔ بوژوا سماج نے گویا مشاعرے کو تفریح کے طور پر استعمال کیا، اور پھر دیکھا کہ ترنم باز شاعر بھی مزا نہیں دے رہے تو اسے ایک تفریح کے طور پر بھی ختم کردیا۔

آپ کسی بھی بڑے شہر کے نکڑ پر کھڑے ہوکر لوگوں کی ریل پیل اور بھاگ دوڑ کا تماشہ دیکھیے اور پھر سوچئے کہ اس جمِ غفیر میں کتنے آدمی ایسے ہوں گے جنھیں ادب اور شاعری میں دلچسپی ہوگی۔ ساٹھ، ستر کروڑ کی

آبادی والے ملک میں جہاں ایک کتاب کی پانچ سو کاپیاں مشکل سے نکلتی ہوں وہاں ادب اور عوام اور عوامی ادب کی بات ایک زہرناک تمسخر سے کم نہیں۔ ذرا اس میٹنگ میں حاضر رہیے جس میں بانیانِ مشاعرہ شعراء حضرات کی فہرست تیار کرتے ہیں آپ کو محسوس ہوگا کہ اس سے پیشتر کہ شاعر مشاعرہ کو مسترد کرے خود مشاعرہ سنجیدہ شاعروں کو ناٹ باہر کر دیتا ہے۔ یہی حال سماج کا ہے۔ اس سے پیشتر کہ شاعر سماج کو مسترد کرتا سماج نے شاعر کو مسترد کر دیا۔ شاعری کا حلقہ کبھی اتنا محدود نہیں ہوا جتنا آج ہے۔ شاعری سے محروم ہو کر سماج نے خود کو ایسی ذہنی سرگرمی سے محروم کر لیا ہے جو سماج کو مہذب، متمدن اور شائستہ بنانے کا بہترین ذریعہ تھی۔ ادب اور آرٹ سے بے نیازی کا نتیجہ سوائے اس کے اور کیا نکلنے والا تھا کہ آدمی کی فکر و تخیل اور احساسات اور جذبات کی دنیا زیادہ سے یادہ تنگ اور گھٹن بنتی چلی جائے۔ جس قسم کے سیاسی ہنگاموں، سماجی انتشار، اقتصادی لوٹ کھسوٹ اور بے محابہ تشدد کا مظاہرہ ہمارے زمانہ نے کیا ہے۔ اس کی وجہ خیر یہ تو نہیں ہے کہ لوگ شاعری نہیں پڑھتے (ایسا کہنا ایک پیچیدہ مسئلہ کو Over implify کرنا ہوگا) لیکن اتنی بات البتہ کہی جاسکتی ہے کہ مادّہ پرست بورژواژی سماج نے ایک طرف تو آدمی کو ان تمام تہذیبی سرگرمیوں سے محروم کر دیا جو آدمی کے جذبات کی تالیف اور تادیب کیا کرتی تھیں اور دوسری طرف اسے سیاسی اقتدار، سماجی منزلت اور اقتصادی برتری کے وہ حوصلے عطا کیے کہ اس کی پوری زندگی ایک بے معنی تگ ودو اور یک بے مقصد جدوجہد کا شکار ہوگئی۔ ایسے آدمی پر مشتمل معاشرے کو سیاسی ہنگامے حرکت میں لا سکتے ہیں اور سیاسی حکمرانوں کی جابرانہ قوت ہی اسے قابو میں بھی رکھ سکتی ہے۔ ہزاروں اور لاکھوں آدمیوں کی بے چہرہ بھیڑ جس تشدد کو جنم دیتی ہے وہ بیسویں صدی کا کابوس ہے۔ آدمی کبھی آدمی سے اتنا خوف زدہ نہیں ہوا جتنا کہ آج ہے۔ کسی کو کسی پر اعتماد نہیں رہا اور کسی کا کسی کے ساتھ سروکار نہیں رہا۔ سب اپنی اپنی ذات کی کال کوٹھری میں بند ہیں اور اس کال کوٹھری میں بہت ہی اندھیرا ہے کیونکہ آدمی نے اپنے اوپر وہ تمام دروازے بند کر لیے ہیں جن سے علم و ادب اور فکر و تخیل کی روشنی اس کے اندر داخل ہو کر اس کے جہل کو دور کیا کرتی تھی۔ ایسے معاشرے کے آدرش، عقائد اور نصب العین اس قابل نہیں ہوتے کہ فنکار انھیں اپنے ادب کا موضوع بنائے، فن کے احساس کی دنیا اس گھٹن سماج سے زیادہ نازک اور لطیف ہوتی ہے۔ لہٰذا فنکار سماجی سروکاروں کو بیان کرنے کی بجائے اپنے جذبات کی سرزمین کا سیلانی بنتا ہے۔ سماج کو ایسے ادب میں کوئی دلچسپی نہیں رہتی جو اس کے آدرشوں اور سروکاروں کا ترجمان نہ ہو۔ ادھر فنکار کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنے آرٹ کو اس سماجی مواد سے ملوث نہ ہونے دے جو اس کی نظر میں اس قدر بدصورت اور سڑا ہوا ہے کہ اس کی اصلاح تک ممکن نہیں۔ چنانچہ وہ اپنے آرٹ سے ان عناصر کو خارج کرنا شروع کرتا ہے جو سماجی ہیں۔ سماجی عناصر کا یہی اخراج خالص شاعری اور خالص ادب کی طرف پیش قدمی بنتا ہے فنکار اپنے میڈیم کو سماجی ملوثات سے منزہ کرنا شروع کرتا ہے۔ اس کا مقصد ایسی حسن کاری ہوتا ہے جو خالص آرٹ کے زور پر ہو، لہٰذا اس کی تمام تر توجہ اپنے میڈیم پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ ادب کسی بھی قسم کی سماجی اور انسانی صورت حال کا ترجمان نہیں رہتا۔ سب

کا سب جدید ادب تو نہیں لیکن اداں گارد کی کوششوں کا معتد بہ حصہ اسی نوعیت کا حامل ہے۔ صاف بات ہے کہ یہ صورتِ حال نہ سماج کے لیے سود مند ہے نہ ادب کے لیے۔ فنکار اس طرح سماج کے ساتھ اپنا رشتہ توڑ نہیں سکتا۔ اپنے فن کے لیے بھی بہر صورت اسے سماج میں تو رہنا ہی پڑتا ہے، کیونکہ فن کبھی بھی محض میڈیم کے زور پر پیدا نہیں ہوتا۔ فن تجربات کا خام مواد انسانی زندگی ہی سے حاصل کرتا ہے جو ہر صورت میں ایک سماجی زندگی ہے۔ سماج کے ساتھ فنکار کا رشتہ چاہے لاگ کا ہو یا لگاؤ کا، لیکن یہ رشتہ اسے برقرار رکھنا ہی پڑتا ہے۔ یا تو وہ سماج کے ساتھ ہوتا ہے یا سماج کے خلاف ہوتا ہے لیکن وہ سماج کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ فن کا تعلق ہمیشہ اقدار سے رہا ہے محض حقائق سے نہیں۔ حقیقت کو قدر سے بالکل مبرّا کر کے فنکار اعلیٰ ادب کی تخلیق کی امید نہیں رکھ سکتا۔ کم از کم ادبی تاریخ اس طریقۂ عمل کی ضامن نہیں ہے۔ لہٰذا محض میڈیم کے زور پر ادب کی تخلیق ایک نہایت ہی نازک اور خطرناک تجربہ ہے اور جدید ادب کا ہمارا جو کچھ بھی تجربہ رہا ہے اس کے پیش نظر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ابھی تک یہ تجربہ کچھ بہت ہی خوشگوار نتائج پیدا نہیں کر سکا ہے لیکن فنکار سے ہمارا یہ مطالبہ کہ وہ سماج کے ساتھ اپنا رشتہ از سرِ نو قائم کرے چاہے کتنی نیک نیتی پر مبنی ہو، اس تلخ حقیقت کو نظر انداز کر کے نہیں کیا جا سکتا کہ یہ عمل کبھی بھی یک طرفہ نہیں ہوتا۔ دراصل سائنسی ایجادوں نے پوری دنیا کو اس قدر ایک کر دیا ہے کہ قومی تہذیبیں اور چھوٹی چھوٹی سماجی اور تہذیبی اکائیاں ختم ہو گئی ہیں یا آہستہ آہستہ ختم ہو رہی ہیں۔ آرٹ ہمیشہ چھوٹی چھوٹی تہذیبی اکائیوں ہی میں پھلتا پھولتا رہا ہے۔ فنکار ایک کمیونٹی سے خطاب کر سکتا ہے لیکن اس وسیع و عریض ہیئتِ اجتماعیہ کو دیکھ کر وہ سراسیمہ ہو جاتا ہے جسے آج صنعتی تمدن نے چاروں طرف ایک بھیڑ کی شکل میں پھیلا دیا ہے۔ بڑے شہروں کی بڑی انسانی آبادیوں کے مسائل بھی اسی قدر پیچیدہ ہوتے ہیں ان کا مطالعہ سماجی علوم اور Statistics کی شکل ہی میں ممکن ہے۔ اتنی بڑی انسانی آبادیوں پر اثر انداز ہونے کے لیے سماجی ادارے اور ریاست ترسیل کے ان ذریعوں کا استعمال کرتی ہے جو کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ لوگوں کو متاثر کر سکیں۔ ریڈیو، فلم، اخبارات، ٹیلی ویژن، اشتہارات اور پھر تعلیمی اداروں کے ذریعہ وہ لوگوں تک اپنی بات پہنچا سکتی ہے اور ان کی اصلاح، ذہنی تربیت اور رہبری کر سکتی ہے۔ ادب اور آرٹ اس کام کے لیے کوئی سود مند ذریعہ نہیں رہے۔ اشتراکی ریاستوں نے اپنے جوش و خروش میں ادب اور آرٹ سے پروپیگنڈے کا کام لیا۔ لیکن اب اشتراکی اور غیر اشتراکی ریاستوں یا دوسرے سماجی اداروں کو یہ محسوس ہونے لگا ہے کہ پروپیگنڈے کا کام بھی دوسرے ذرائع سے زیادہ بہتر طور پر لیا جا سکتا ہے۔ ویسے بھی ادب سے پروپیگنڈے کا کام لینے میں کافی جھنجھٹ ہے، کیونکہ تخلیقی تخیل کے اونٹ کا کوئی ٹھکانہ نہیں کہ کس کروٹ بیٹھے۔ شاعروں کے ہاتھوں پر وپیگنڈہ بھی کچھ بہت ڈھنگ سے نہیں ہوتا چنانچہ دنیا بھر کے مارکسی نقاد، دنیا بھر کے مارکسی ادب سے بہت زیادہ مطمئن نہیں رہے۔ شکایت انھیں یہی رہی کہ فنکاروں کے ہاتھوں آئیڈیولوجی کا ستیاناس مارا جاتا ہے۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ فاصلوں کے کم ہو جانے کی وجہ سے اور لوگوں کی Mobility کے بڑھ جانے کے سبب صنعتی تمدن میں کمیونٹی کی بنیادیں کمزور

ہوتی گئیں، اور کمیونٹی اپنی تہذیبی انفرادیت کو چھوڑ کر ایک وسیع انسانی معاشرہ میں جذب ہوتی گئی۔ اس معاشرہ پر اخلاقی طور پر اثر انداز ہونا فنکار کے لیے ممکن نہیں رہا۔ لہٰذا اس کی اصلاح، احتجاج اور بغاوت میں بھی وہ شدت نہ رہی جو اس وقت تھی جب کہ وہ محسوس کرتا تھا کہ اس کی بات کا اثر پوری قوم پر ہوتا ہے۔ آج کے فنکار کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ قوموں کی تقدیروں کا فیصلہ سیاسی میدانوں میں ہوتا ہے اور سیاسی اقتدار کے بغیر سماجی اصلاح تک ممکن نہیں رہی۔ یعنی اگر معاشرہ کو بدلنا ہے تو اسے سیاسی طور پر بدلیے۔ کوئی سماجی تبدیلی لوگوں کو اس وقت تک قابلِ قبول نہیں ہوتی جب تک اسے سیاسی اداروں، جماعتوں، اور حکومت کے ذریعہ ایک قومی روپ نہ دیا جائے۔ صاف بات ہے کہ سیاسی میدان میں فنکار کی حیثیت طفلِ مکتب کی سی ہوتی ہے۔ ادب اور سیاست کے عملی دائرے اس قدر مختلف ہیں کہ دونوں کو قریب لانا لگ بھگ غیر ممکن ہے۔ چنانچہ ادب کے ذریعہ سماج کو بدلنے اور سماج پر اثر انداز ہونے کا کام جسے آج تک فنکار نہایت سنجیدگی اور پوری ذمہ داری سے کرتا آیا تھا آج کے فنکار کے لیے اتنا آسان نہیں رہا۔ یہ پوری کوشش ہی اسے بیکار اور نکمّی معلوم ہوتی ہے۔ البتہ ابھی بھی وہ اس تصور سے انکار نہیں کر رہا ہے کہ ادب کے ذریعہ لوگوں میں سماجی آگہی پیدا کی جاسکتی ہے۔ یعنی ادب، زندگی، انسان اور کائنات کا علم عطا کرتا ہے جو دوسرے ذریعوں اور علوم سے ممکن نہیں۔ لیکن ایسے علم میں سماج کو دلچسپی نہیں رہی۔ ہر اس علم کو سماج مشکوک نظروں سے دیکھتا ہے جو فوری اور عملی طور پر آدمی کے لیے سودمند نہیں۔ بھلا انسان کی جذباتی زندگی کی نزاکتوں اور انسانی فطرت کے پراسرار لطیف پہلوؤں کا علم حاصل کرنے سے فائدہ بھی کیا۔ اور اگر ایسے علم ہی کی ضرورت بھی پڑے تو آدمی ادب کے بجائے سائنس کی طرف کیوں نہ رجوع کرے۔ جس کا حصولِ علم کا ذریعہ زیادہ عقلی اور تجربی ہے۔

جدید صنعتی نظام کو جس چیز نے ممکن بنایا ہے وہ سائنس ہے۔ سائنس کا حملہ بیک وقت مذہب اور ادب دونوں پر ہوا، اور اس حملہ کے اثرات سے دونوں ابھی تک سنبھل نہیں سکے ہیں۔ گویا سائنس کی حقیقت پسندی نے انسان کی روحانی اور تخیلی زندگی دونوں کو اپنی زد میں لیا۔ سائنس کا سروکار حقائق کی معروضی اور غیر شخصی تحقیق و تفتیش سے تھا، اور اس نے اقدار سے کوئی تعلق رکھا ہی نہیں۔ جب کہ مذہب اور ادب حقائق سے زیادہ قدروں کی تشکیل کا کام کرتے رہے۔ صاف بات ہے کہ پورا نظام جو سائنس کی ایجادات کا مرہونِ منت ہے، اقدار کو تہس نہس کرتا ہے لیکن اپنی اقدار پیدا نہیں کر سکتا۔ صنعتی نظام ہیومزم کے نئے نئے فلسفے تراشتا رہا لیکن یہ فلسفے بھی اپنی اخلاقیاتِ مذاہب سے مستعار لیتے رہے حالانکہ سائنس کا سب سے شدید حملہ مذہب کے ماورائی تصورات ہی پر تھا۔ جو فی نفسہ مذہب کی اخلاقی قدروں کی اساس تھے۔ سائنسی فکر کا زور حقیقت پر تھا جب کہ ادب جن حقائق کا بیان کرتا تھا ان کی تصدیق سائنسی طریقۂ کار سے ممکن نہیں تھی۔ لہٰذا سائنسی عہد میں ادب ایک خیالی اور افسانہ وافسوں قسم کی چیز تصور کیا جانے لگا۔ جو علم ادب دیتا تھا وہ سائنسی نقطۂ نظر سے نہ صرف یہ کہ ناقص تھا بلکہ ناکارہ بھی تھا۔ صنعتی عہد کے آدمی کو جو علم درکار تھا وہ عملی اور سودمند علم تھا۔ ایسا علم جس کے ذریعہ مشینوں کو چلایا جائے، تجارت کو بڑھایا جائے..

... دولت اور مادی خوش حالی میں اضافہ کیا جائے۔ ادب سے یہ کام نہیں لیے جاسکتے لہٰذا ادب ایک ذریعۂ علم کے

طور پر بے کار ہے۔ اس سے ذہنی بصیرت نہیں بلکہ ذہنی تفریح حاصل کی جاسکتی ہے۔ بورژوا سماج نے ادب سے یہی کام لیا۔ اسے ایک شوقِ فضول اور خواہ مخواہ کی چیز بنا کر رکھ دیا۔ شاعر شاعری کو سحر کاری اور خود کو جادو نگار اور جادو بیاں کہا کرتے تھے۔ جادو بھی وہ جو سر پر چڑھ کر بولے۔ صنعتی نظام میں شاعر جادوگر ہی کی مانند عہد جاہلیت کی یادگار کے طور پر زندہ ہے۔ شاعر نے کسی بھی نظام میں خود کو اتنا ناکارہ اور از کار رفتہ نہیں سمجھا جتنا وہ صنعتی نظام میں خود کو سمجھ رہا ہے۔ افلاطون کم از کم شاعری کے جادو کو سمجھتا تھا۔ وہ جانتا تھا کہ شاعر لوگوں کے ذہنوں پر کیسے اثرات ڈال سکتے ہیں۔ اپنی ریاست سے شاعروں کی جلاوطنی بھی گویا شاعروں کی طاقت کا اعتراف تھا۔ بورژوا ژی شاعروں کو ریاست سے باہر نہیں نکالتا وہ انھیں اپنی ریاست میں رکھتا ہے کیونکہ اس کی نظر میں وہ صرف بے ضرر کیڑے ہیں۔ ان کے ہونے سے اگر اسے کوئی فائدہ نہیں تو نقصان بھی نہیں۔ ٹراتے ہیں تو ٹرانے دو، اپنا کیا بگڑتا ہے۔

اس پورے رویہ کا ردِ عمل شاعر پر بھی بہت شدید ہوا۔ ایک تو سماج ایسا Monolithic ہو گیا تھا کہ اس کے قابو کے باہر تھا۔ یعنی اپنے پیشروؤں اور اسلاف کی طرح سماج کو ایک کمیونٹی کے طور پر خطاب کرنا اس کے لیے ممکن ہی نہیں تھا۔ لہٰذا سماجی معاملات، جن کی نوعیت بھی اب دن بدن سیاسی ہوتی جا رہی تھی آہستہ آہستہ اس کے ادب کا موضوع بننے کی اہلیت کھوتے رہے۔ اب اس نے قوم کی آنکھ بننے کا رول ختم کیا۔ سماج اور انسان کی طرف اب اس کا رویہ ہمدردی اور دردمندی کا نہیں تھا، بلکہ تمسخر، کلبیت اور زہرناکی کا تھا وہ دیکھ رہا تھا کہ سماج کون سے راستہ پر گامزن ہے اور کس اندھیری کھائی میں گرنے والا ہے ..... جنگ، فاشزم، لوٹ کھسوٹ، فسادات، تشدد، اعصاب زدگی، بے سکونی اس آدمی کا مقدر ہے، جو دولت اقتدار اور آسائشوں کے پیچھے اندھا بنا ہوا ہے۔ اس نے ایسے سماج کو مسترد کر دیا اور ادب اور آرٹ میں ان قدروں کو محفوظ کرنے کی کوشش کی جو زندگی کی اعلیٰ قدریں ہیں۔ اس طرح ادب اس پر انتشار دور میں فنکار کے لیے ہی نہیں بلکہ دوسروں کے لیے بھی ایک پناہ گاہ بن گیا۔ ایک ایسی پناہ گاہ جس میں آدمی زندگی کی اعلیٰ قدروں سے وابستہ رہتا ہے۔ فنکار خود کو ناکارہ تو کیا سمجھتا اس نے اعلان کیا کہ آج کے حقیر زمانہ میں اگر کوئی چیز قابلِ قدر ہے تو وہ ادب اور آرٹ ہی ہے۔

اور اس میں شک بھی نہیں کہ آج کی دنیا میں اگر کہیں قدروں کا احساس ملتا ہے تو وہ ادب ہی میں ہے۔ اواں گارد کے ادب کو چاہے جتنا ناپسند کیجیے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس پر انتشار زمانہ میں ادب، آرٹ اور تہذیب کی اعلیٰ قدروں کو اگر کسی نے محفوظ کرنے کی کوشش کی ہے تو وہ اواں گارد ہی ہیں۔ اُن کے تمام دھاندلی پن، کرتب بازیوں، تجربات اور اجتہادات کے پیچھے ایک ہی جذبہ کارفرما ہے اور وہ یہ کہ اس معاشرہ میں جس میں فن اپنی معنویت اور Relevancy کھوتا جا رہا ہے، تخلیقی سرگرمی کو بامعنی طور پر کس طرح جاری رکھا جائے۔ آج کے سماج میں فنکار جب پبلک کے مذاق کا سامان بہم پہنچانے سے انکار کرتا ہے تو وہ اپنے اوپر قبولیت عامہ، شہرت اور دولت کے دروازے بند کر لیتا ہے۔ صاف بات ہے کہ ایسا فیصلہ وہ سوچ سمجھ کر ہی کرتا ہے ورنہ شہرت اور دولت کی ترغیبات کے سامنے سینہ سپر ہو کر ایسی چیزیں تخلیق کرتے رہنا جن کی مانگ مارکٹ میں نہ ہو کوئی آسان کام نہیں۔

یہی نہیں پبلک کا مذاق چور دروازوں سے فن پر چھاپہ مارتا ہے اور بڑے بڑے فنکاروں کا فن ایسے عناصر کا شکار ہو جاتا ہے جو مذاقِ عامہ کی دین ہیں۔ سٹائن بک اور عیا کوف جیسے فنکاروں کا فن بھی اِن عناصر سے پاک نہیں رہ سکا۔ بہت سے ناول نگاروں کے یہاں جذباتیت اور تھیٹریکالزم پبلک مذاق کو Cater کرنے ہی کا نتیجہ ہے۔ ہمارے ناول نگاروں کی جذباتیت، میلوڈرامائی عناصر، سہل رجائیت، سطحی انسان دوستی، شاعرانہ انصاف (Poetic Justice) اور اسی قسم کے دوسرے عناصر جنھوں نے ان کے فن کی سالمیت کو مجروح کیا ہے، پبلک کو سامنے رکھ کر لکھنے کا نتیجہ ہیں۔ یہی حال شاعری کا ہے۔ ایک طرف تو آج کی زندگی اتنی پیچیدہ ہوگئی ہے کہ آسان اور اکہرے جذبات کی شاعری ممکن نہیں رہی۔ دوسری طرف ماس میڈیا کے تمام ذرائع یعنی ریڈیو، اخبار، فلم وغیرہ پیچیدگیوں کے متحمل نہیں ہوسکتے۔ وہ ہر چیز کو آسان اور پاپولر بنا کر پیش کرتے ہیں۔ آج کا ذہن فکر کی نزاکتوں اور پیچیدگیوں کو سمجھنے کا اہل نہیں رہا۔ وہ چاہتا ہے کہ ہر چیز دلچسپ ہو، سہل ہو اور الجھاؤں سے پاک ہو۔ کسی چیز کو محنت سے حاصل کرنا اس کے بس کا روگ نہیں رہا۔ اس ذہن کی عبرتناک مثال ہمارے طالب علم پیش کرتے ہیں جو گائڈوں کے بغیر سانس نہیں لے سکتے۔ فکر کی اسی سہل انکاری نے ہماری تنقیدوں کو سرسری جائزوں، سطحی تبصروں اور پیش پا افتادہ رایوں کا انبار بنا دیا ہے۔ عام لوگ شاعری بھی ایسی ہی پسند کرتے ہیں جو ان کے مانوس خیالات کو مانوس اسالیب میں پیش کرتی رہے۔ وطنی اور قومی شاعری، ایسی شاعری جس میں شاعر ایک wit کا، ایک ذہین فطین اور نستعلیق آدمی کا، ایک خیر اندیش، انسان دوست یا بسرل آدمی کا، ایک نرگسیت زدہ رومانی نوجوان کا پوز اختیار کرتا ہے، عام آدمیوں کا من بھاتا کھاجا ہے، ایک پختہ ذہن فنکار کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے فن کو ان تمام نقائص سے پاک رکھے۔ بڑا فن وہ ہوتا ہے جس کے کسی بھی جزو پر آپ انگلی رکھ کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس میں فنکار نے پبلک کے مذاق کو Cater کرنے کی کوشش کی ہے۔ ہر وہ چیز جو اس کے فن کے لیے ضروری نہیں، اس کے لیے غیر متعلق ہے۔ آرٹ میں تخلیق حسن کا ایک اصول فارم کی اس تکمیل کا حصول ہے جو تمام غیر متعلقات سے پاک ہو۔ جدید شاعر بڑے فنکار نہ سہی لیکن فن کی تکمیل کا شعور رکھتے ہیں۔ جدید شاعر کی کوشش آرٹ کو اس کی منزّہ ترین شکل عطا کرنے کی رہی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ آج کے زمانہ میں ریاست، سیاست اور عوام ادب اور آرٹ کو کیسا ملوث کررہے ہیں ان سب کی طرف پیٹھ کرکے وہ ایسا آرٹ تخلیق کرنا چاہتا ہے جو ریاستی نصب العین سیاسی مقاصد اور عوامی مذاق کی آلودگیوں سے پاک ہو۔ میں بات خالص شاعری اور خالص ادب کی نہیں کررہا ہوں جو فنکارانہ تکمیل کا خواہش مند ہے۔

مطلب صرف یہ ہے کہ جہاں دوسرے شاعروں کا شعری رویہ ریاست، سیاست اور پبلک مذاق کے زیرِ اثر رہا ہے وہاں جدید شاعروں نے ان تمام چیزوں سے بے نیاز ہوکر آرٹ اور ادب کے تقاضوں کا خیال کیا ہے۔ یہ ایک چیلنج تھا جو بدلے ہوئے سماجی حالات میں تمام دنیا کے شاعروں کے سامنے آیا تھا۔ جدید شاعروں نے اس چیلنج کو قبول کیا۔ یہ دیکھنا ہمارا کام ہے کہ اس میں وہ کامیاب کتنے ہوئے۔ شاعری میں کامیابی اور ناکامیابی کا دارومدار محض شعری رویہ پر نہیں ہوتا بلکہ شاعرانہ صلاحیت پر بھی ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات بھی نظر کے سامنے رہنی

چاہیے کہ شعری رویہ اگر درست نہ ہو تو شاعرانہ صلاحیت بھی ضائع جاتی ہے۔ کرشن چندر کی صلاحیتوں سے کسے انکار ہے۔ لیکن جس طرح انھوں نے غلط فنکارانہ رویوں کے تحت اپنی صلاحیتوں کو ضائع کیا ہے وہ بھی کچھ کم افسوسناک نہیں۔ یہ بات اُن جدیدیوں کے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے جو سرریلسٹوں کی مانند شاعری سے وہ کام لینا چاہتے ہیں جو شاعری کرنہیں سکتی۔ شاعری سے پروپیگنڈے کا کام لینا اتنا ہی غلط ہے جتنا اس سے مصوری اور موسیقی کا کام لینا۔ لیکن اس باب میں بھی جدیدیوں کے حق میں اتنی بات کہی جاسکتی ہے کہ اُن کے مقاصد غیر فنی نہیں بلکہ فنی تھے۔ اجتہاد ہر فنکار کرتا ہے بڑا فنکار وہ ہوتا ہے جو اپنے اجتہادات کے Impasses کو بھی جانتا ہے۔ فنکار اپنے اجتہادات کے ذریعہ نئے راستے تلاش کرتا ہے، اندھیری گلیاں نہیں۔

زمانہ نے کچھ ایسا پلٹا کھایا ہے کہ ایک سنجیدہ ذہنی مشغلہ کے طور پر شعروادب کا مطالعہ پہلے کی نسبت کہیں زیادہ مشکل ہوگیا ہے۔ لوگوں کے پاس فرصت زیادہ ہے لیکن اس فرصت پر ریڈیو، ٹیلی ویژن، فلم، موسیقی، مصور رسالے، کامک، دبیز اخبارات تبلیغی اور تفریحی ادب نے ایسا چھاپہ مارا ہے کہ آدمی یکسوئی اور سکون سے ادب اور آرٹ اور فلسفہ کا مطالعہ کر ہی نہیں سکتا۔ وہ متوسط طبقہ جو ادب اور آرٹ کا سرپرست رہا تھا وہ بھی آہستہ آہستہ عوام میں تحلیل ہوتا جارہا ہے۔ علم وادب اور تہذیب وتمدّن کے حصاروں پر عوام کی یورش کا یہ عالم ہے کہ ٹڈی دل کی طرح وہ تہذیب کے لہلہاتے کھیت پر بادل بن کر چھا جاتے ہیں اور جب بکھرتے ہیں تو ایک چٹیل میدان کو سائیں سائیں کرتا اپنے پیچھے چھوڑ جاتے ہیں۔ عوامی تعلیم نے نیم خواندہ لوگوں کی ایسی بھیڑ کو جنم دیا ہے جو کسی بھی قسم کی اعلیٰ تخلیقی اور دانشورانہ سرگرمی کو سمجھنے کی اہل نہیں۔ ہمارے طلبا اور اساتذہ، ادیب اور نقاد، صحافی اور رہنماؤں پر نظر کیجیے۔ ان کا علم فرومایہ، مذاق پست، تخیل محدود، شعور ناقص، مطالعہ سطحی اور فکر وفہم وفراست کا لعدم ہے۔ فنکار ایسی بھیڑ کے لیے فن تخلیق نہیں کرتا۔ ایسی بھیڑ کے مطالعہ کا سامان بہم پہنچانے کے لیے لکھنے والوں کی ایک اور بھیڑ جنم لیتی ہے۔ جس طرح کھوٹا سکہ کھرے سکہ کو چلن سے نکال باہر کرتا ہے، اسی طرح لکھنے والوں کی یہ بھیڑ فنکار کو نکال باہر کرتی ہے۔ وہ ایک ایسے معاشرے میں، جس میں شہرت اور مقبولیت کا غلغلہ ہے، دولت کی ہلچل اور اقتدار کا نشہ ہے، ایک تنہا، غیر معروف اور شکستہ حال آدمی کی زندگی گذارتا ہے۔ ان حالات میں ایک ہی چیز اس کی شخصیت اور کردار کی سالمیت کو سنبھالے رہتی ہے اور وہ ہوتا ہے اپنے فن پر اس کا اعتماد اس خود اعتمادی سے فنکار کا وہ پندار جاگتا ہے جو شاہوں کی شاہیت اور آمروں کی آمریت تک کو خاطر میں نہیں لاتا۔ میرؔ کی بددماغی، غالبؔ کا پندار، منٹوؔ کی انانیت بلند جبینوں کی بلند جبینی نہیں تھی، بلکہ اپنے فن پر اس اعتماد کا نتیجہ تھی جو ستائش کی تمنا اور صلے کی پروا سے ماورا ہوتا ہے۔

یہ خود اعتمادی فنکار میں بڑی مشکل سے پیدا ہوتی ہے۔ آج ہی نہیں ہر دور میں وہ قوتیں ہمیشہ طاقتور رہی ہیں جو فنکار کی خود اعتمادی کو ضرب لگاتی ہیں۔ شاعری اور فنونِ لطیفہ کو بیکاروں کا مشغلہ سمجھنے کی روایت نئی نہیں ہے۔ زندگی کے دوسرے اہم اور عملی کاموں کے مقابلے میں شاعری ایک قسم کی ذہنی عیاشی ہی تسلیم کی گئی ہے۔ شاعر بھی اپنی ذات کو کوستا رہا ہے اور اس کے خاندان والے بھی سر پیٹتے رہے ہیں۔ سماج اسے ایک سنکی اور لامرکز شخص تصور

کرتا رہا ہے۔ اس کے شعروں سے لطف اندوز ہونے کے باوجود سماج نے کبھی اس کے لیے دو روٹیوں کا بندوبست نہیں کیا پہلے وہ سرپرستوں کی تلاش میں دردر کی خاک چھانتا تھا، آج جب کہ طباعت کے وسائل نے اسے سرپرستوں سے بے نیاز کردیا ہے، اس کی حالت پہلے سے بہتر نہیں بنی۔ وہ اپنے قارئین یا مارکیٹ کی تلاش میں پہلے سے بھی زیادہ پریشان حال ہے۔ کیونکہ تلون مزاجی میں پبلک کسی بد دماغ نواب سے کسی طرح کم نہیں۔ نواب کو تو وہ ایک لطیفہ سنا کر بھی خوش کرلیا کرتا تھا، پبلک کو خوش رکھنے کے لیے اسے خود ایک لطیفہ بننا پڑتا ہے۔ ہمارے بہت سے مقبول لکھنے والے Big Jokes سے کم نہیں۔

فنکاری بنیادی طور پر عرق ریزی اور جگر کاوی ہے یہ فنکار سے پورا وقت ہی نہیں پوری زندگی شخصیت کا بچا کھچا ٹکڑا نہیں بلکہ پوری شخصیت مانگتی ہے یکسوئی، تندہی، محویت، عرق ریزی اور ایک بے لوث لگن کے بغیر اعلیٰ ادب پیدا نہیں ہوتا یہی وہ صفات ہیں جن سے ہم آہستہ آہستہ محروم ہوتے جا رہے ہیں۔ علم و ادب اب ہمارے لیے محض بائیں ہاتھ کا کھیل بن گیا ہے۔ زندگی کی ایک ثانوی سرگرمی، شخصیت کی سجاوٹ اور کردار کا ایک پوز بن گیا ہے۔ ادب شخصیت کی سجاوٹ نہیں، زندگی کرنے کا ایک قرینہ ہے۔ بائرن نے کہا تھا کہ بڑی شاعری کے لیے ضروری ہے کہ شاعر مبتلائے عشق بھی ہو اور غم زدہ بھی ہو۔ مبتلائے عشق ہونے کی بات ذرا الگ رکھیے اور غم زدگی پر غور کیجیے۔ جس معاشرہ کی کل جدو جہد مادی آسائش کی خاطر ہو اس میں غم زدہ کوئی نہیں ہوتا البتہ پریشان خاطر سب رہتے ہیں۔ جگر جورِ گردوں سے خوں نہیں ہوتا۔ البتہ اعصاب ساز کے کھنچے ہوئے تاروں کی طرح جھنجھناتے رہتے ہیں۔ ہمارا احساس کند اور جذبات گٹھل، فکر کی روشنی ماند اور شعور و آگہی خاکستر کا ایک ڈھیر ہے۔ نہ جوہر اندیشہ میں گرمی ہے نہ بال و پر تخیل میں ذوقِ بلند پروازی۔ اجتہاد کی جگہ ایجاد بندہ، سٹائل کی جگہ سٹائلا ئیزیشن، روایت کے شعور کی جگہ لکیر کی فقیری، وضعداری کی جگہ فیشن پرستی نے لے لی ہے۔ ہم جانتے ہی نہیں کہ کسی خیال کے فلسفیانہ فحص، کسی مسئلہ کے مفکرانہ تجزیے، کسی موضوع کی ناقدانہ اور محققانہ چھان بین کے کیا معنی ہوتے ہیں، ہمارے چوٹی کے ادیب عام مذاق کا ادب تخلیق کرتے ہیں، ہمارے پروفیسر نصاب کی کتابیں اور کتابوں کی گائیڈیں تیار کرتے ہیں۔ ہمارے طالب علم ڈائجسٹ اور دنیا کے ادب پاروں کی تلخیصات پڑھتے ہیں، اور ہمارے نقاد اس ادب کو پڑھنا ہی بھول گئے ہیں جو رات کے پُراسرار سناٹوں میں پڑھا جاتا ہے۔ اُن کے ہاتھوں میں اصطلاحوں، کلی شیز اور درجہ بندیوں کے جال ہوتے ہیں جن میں وہ ادب پاروں کو تتلیوں کی مانند پکڑتے رہتے ہیں اور پھر اپنے مقالے کے کاغذات پر ان کے پر پھیلا کر، ان کے سینہ میں تنقیدی نظر کی پن گھونپ کر، اس پر ایک لیبل چپکا کر، دوسرے ایسے فن پاروں کی تلاش میں نکل جاتے ہیں جن پر مقالے لکھے جاسکیں۔ غرض یہ کہ جدھر دیکھیے اُدھر لوگ حالات کے شکار نظر آتے ہیں حالات پر قابو پانے کی اگر کوشش ہے تو چند سر پھرے لوگوں میں ہے جو آج بھی ادب کی اعلیٰ قدروں کو سینہ سے لگائے ہوئے ہیں۔ یہ لوگ چلتی گاڑی میں سوار ہونا نہیں چاہتے اسی لیے حقارت اور تمسخر کا نشانہ بنتے ہیں۔ رسالے نہیں، پبلشر نہیں، کتابیں خریدنے والے نہیں۔ اپنی جیب سے پیسہ خرچ کرکے مجموعۂ

کلام شائع کراتے ہیں جن رسالوں میں وہ چھپتے ہیں ان کی بھی مالی حالت ایسی نہیں ہوتی کہ معاوضہ تو درکنار انھیں وہ رسالہ بھی بھیج سکیں جن میں ان کی تخلیقات شائع ہوتی ہیں۔ فنکار کے لیے یہ ایک قسم کا راہبانہ تیاگ نہیں تو اور کیا ہے۔ فنکار ایسے تیاگ کے بغیر آج کے زمانہ میں اپنے فن کی آبیاری نہیں کرسکتا، ورنہ اخبارات، مقبول عام رسالے، ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن اور عام پسند تفریحی ادب اسے ختم کر کے رکھ دے گا۔ آہستہ آہستہ غیر شعوری طور پر اس کی تخلیقی صلاحیت پبلک مانگ کے مطابق ڈھلتی چلی جائے گی اور اسے پتہ بھی نہیں چلے گا کہ وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا کیسا غلط استعمال کر رہا ہے اس لیے فنکار کے لیے فن کی آگہی نہایت ضروری ہے یعنی ادبی مسائل پر غور وخوض کا کام وہ صرف نقادوں کے حوالے نہیں کرسکتا۔ اسے خود ادب اور جمالیات کا ایک ذہین طالب علم ہونا پڑتا ہے تاکہ اپنے زمانہ میں ایک فنکار کی حیثیت سے اُسے جن مسائل کا سامنا ہو اُن سے وہ دست بردار ہو سکے۔ اسی لیے ادب فنکار کی ثانوی سرگرمی نہیں ہوتی۔ ادب کی تخلیق، ادب کا مطالعہ اور ادبی مسائل سے گہری وابستگی ہی فنکار کی شخصیت کو جامعیت عطا کرسکتی ہے، ورنہ وہ ہمیشہ ایک لاعلم، سطحی اور ناقص آدمی رہے گا۔ لیکن جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں آج کے زمانہ میں ادبی اور علمی کام کرنا آسان نہیں رہا۔ بے شمار ترغیبات، سرگرمیاں اور مجبوریاں ہیں جو اسے یکسوئی اور محویت سے اپنا کام کرنے نہیں دیتیں۔ اپنے فن کے لیے راہبانہ تیاگ اگر پہلے بھی ضروری تھا تو آج کہیں زیادہ ضروری بن گیا ہے۔ فنکار تیاگ سے کام لیتا ہے اور اسے لینا ہی چاہیے کیونکہ ایسے تیاگ اور ستائش وصلے سے بے نیازی کے بغیر وہ اپنی فنکارانہ شخصیت کا ارتباط قائم نہیں رکھ سکتا۔ لیکن یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ وہ سماج ایک مریض سماج ہے جو فنکار سے ایسے تیاگ کا مطالبہ کرتا ہے۔ سماج وہی صحت مند ہوتا ہے جو ایسی ادبی اور لسانی ضا پیدا کرتا ہے جس میں فنکار، فلسفی، اور مفکر اپنی اعلیٰ ترین تخلیقی اور فکری سرگرمیوں سے سماج کی تہذیبی زندگی کو مالا مال کرتے رہیں۔ لیکن آج کے سماج پر سیاست اور تجارتی اداروں کا اتنا زبردست غلبہ ہے کہ اس کے مذاق کو بدلنا یا اس پر اثر انداز ہونا فنکار کے لیے کافی دشوار ہوگیا ہے۔ زیادہ سے زیادہ وہ یہ کرسکتا ہے کہ وہ ان قدروں کو اپنے فن کے ذریعہ محفوظ کرتا چلا جائے جو تہذیب کی اعلیٰ قدریں ہیں۔ فنکار کا سروکار ادب، آرٹ اور علم سے ہے، قدروں کے ایک نظام سے ہے۔ جس دانشورانہ برادری کا وہ ایک فرد ہے اس کی اپنی چند روایتیں ہیں، آداب ہیں، اقدار ہیں، دکھ اور مصائب ہیں، ریاضت، ایثار نفسی اور قربانیاں ہیں۔ فنکار اس برادری کے پورے نظم وضبط اور ڈسپلن کو قبول کرتا ہے۔ اگر وہ قبول نہیں کرتا تو اس کا فن اور اس کی شخصیت انحطاط پذیر بن جاتی ہے۔ وہ پچھلی شہرت کے سہارے جیتا ہے۔ یا خود کو دہراتا رہتا ہے، یا پھر شہرت، مقبولیت اور اقتدار کے لیے سیاسی اور غیر ادبی طریقے اپناتا ہے۔ با اثر لوگوں کی سرپرستی ڈھونڈتا ہے۔ حلقوں اور گروہوں میں جیتا ہے۔ اکاڈمی کے انعامات اور حکومت کے وظیفوں پر نظر رکھتا ہے۔ وزیروں اور ان کی بیگمات کی شان میں قصائد لکھتا ہے۔ سفارت خانوں کے چکر کاٹتا ہے ایسی انجمنیں اور گلڈز بناتا ہے جو حکومتِ وقت کی کاسہ لیسی کرتی ہیں تاکہ تہذیبی وفود میں انجمن کے کرتا دھرتاؤں کی سرپرستی ہو سکے۔ بالآخر وہ فنکار کے طور ر ختم ہو کر ایک

سیاسی آدمی بن کر رہ جاتا ہے۔ زندگی دوسروں کے لیے بہت کچھ سہی، فنکار کے لیے دل کے خون کرنے کی فرصت کے سوا کچھ نہیں۔

سائنس یہ دیکھتی ہے کہ آدمی کیا ہے۔ ادب یہ دیکھتا ہے کہ آدمی کیا کرتا ہے۔ ادب آدمی کو اس کے عمل کے ذریعہ سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ آدمی جو رویّہ اختیار کرتا ہے اس کا اس کی زندگی پر، اس کی نفسیاتی اور جذباتی بافت پر کیا اثر پڑتا ہے، یہ دیکھنا ادب کا کام ہے۔ ادب کا سماجی مقصد اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ وہ آدمی کو بتاتا رہے۔ کہ وہ کتنا آدمی رہا ہے۔ اس نے جو طریقۂ زندگی اپنایا ہے، اس میں وہ کیا کھو رہا ہے اور کیا پا رہا ہے۔ ادب کے آئینہ ہی میں دیکھ کر ہم جان سکتے ہیں کہ مشینوں کی دنیا میں ہم کتنے آدمی رہ گئے ہیں۔ تجریدی افسانہ نگاروں نے بتایا کہ ہم اتنے بھی آدمی نہیں رہ گئے کہ افسانہ گوشت پوست کے کردار کے طور پر ہماراذکر کر سکے۔ فن کے ذریعہ انسان کو سمجھنے کا عمل گویا ختم ہو چکا ہے۔ عصمت کے افسانہ ''تل کے مصوّر'' 'بھڑوے'' چودھری کی مانند نامرد فنکار ریت پر آڑی ترچھی لکیریں کھینچ رہا ہے۔ خطوط تو اس لیے تھے کہ وہ بدن کی گولائیاں بنتے۔ بدن کے ساتھ ''گناہ'' نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ منحنی لکیریں گداز نقوش کا روپ اختیار نہ کر سکیں۔ آڑی ترچھی لکیریں فنکار کی فتح نہیں شکست ہے۔ بات دراصل یہ ہوئی ہے کہ ہمارے احساسات کوڑھی کی انگلیوں کی طرح آہستہ آہستہ کھرتے چلے جاتے ہیں اور الفاظ جو اشیا اور کیفیات کے ترجمان ہوتے ہیں۔ محض تجریدات کی مانند ذہن کے کیلی ڈوسکوپ میں حرکت کرتے ہیں، اور تجربہ کے بیان کے ذریعہ نہیں، بلکہ باہم کانچ کے ٹکڑوں کے مانند ایک دوسرے سے مل کر Design بنانا چاہتے ہیں۔ کیا ادب اور شاعری کو بھی Design کی سطح پر کھینچ لانا اس عہد کا کارنامہ نہیں جس نے کمرشیل آرٹ کو پروان چڑھایا ہے۔ مارشل مک لوہان Marshall Micluhan نے پیشن گوئی کی ہے کہ مستقبل قریب میں چھپا ہوا لفظ عہد پارینہ کی یادگار بن جائے گا۔ ہم تو ابھی غالبؔ کا رونا ہی رو رہے تھے کہ اردو بان مرجائے گی تو اس شاعرِ بے مثال کا کیا ہوگا۔ جدید الکٹرونکس تو انسان کے پورے ادبی سرمایہ کو عہدِ جاہلیت کے ٹونوں ٹوٹکوں کی طرح ازکاررفتہ بنارہی ہے۔ سچ ہے مرگِ انبوہ جشنِ دارد۔ اب ان دنوں کا ماتم ہی کیا جب ہم ادب کے حوالے سے انسان کے روحانی مسائل پر آرنلڈ اور ایلیٹ کی طرح غور کیا کرتے تھے اب تو ان پیغمبروں کی ریل پیل ہے جو مہیب گرجدار آوازوں میں ''مستقبل کے عذابوں'' کی پیشن گوئیاں کیا کرتے ہیں۔ سیٹونسن نے بتایا تھا کہ آدمی ادب کو پانی کی طرح پیتا ہے اور اسے خبر بھی نہیں ہوتی کہ ادب کیسے اس کی زندگی کو شاداب کرتا چلا گیا ہے۔ انسان کی وحشی جبلتوں کی تہذیب کا کام ایک طرف مذہب نے تو دوسری طرف ادب اور آرٹ نے کیا ہے۔ لیکن بورژواژی سماج نے آرٹ کو بھی ایک غیر ضروری چیز بنا کر رکھ دیا ہے۔ دھچکا پہنچانے کا کام ادب کیا کرتا تھا اور بورژواژی نہیں چاہتا کہ کوئی اسے دھچکا پہنچائے۔ کھلا سماج بھی تو ایک معنی میں بورژواژی کی طمانیت کے تحفظ کی طرف پیش قدمی ہی ہے۔ بیسویں صدی کو بے محابہ تشدّد کی صدی اس لیے نہیں کہا جاتا کہ اس نے دو عالمگیر جنگیں دیکھی ہیں، اور تیسری جنگ کے جوالامکھی پر بیٹھی ہے، بلکہ اس لیے

بھی کہ اِس صدی کا عام آدمی، وہ جس کا پیشہ جنگ کرنا نہیں، وہ بھی رنگ، نسل، مذہب، قوم پرستی اور تہذیبی اور لسانی فاشزم کا شکار ہو کر بے لگام تشدّد کو راہ دیتا ہے۔ آج کے آدمی کے ہاتھ اپنے پڑوسیوں کے بے گناہ خون میں رنگے ہوئے ہیں۔ انسانی تاریخ شاہد ہے کہ آرٹ کی قدروں کا دارومدار کبھی اس کی کھپت کے اعدادوشمار پر نہیں رہا۔ بورژوا سماج نے ہر شعبہ زندگی کی طرح ادب میں بھی Consumers پیدا کیے جو یاجوج ماجوج کی طرح چھپے ہوئے الفاظ کی دیواریں چاٹ گئے۔ بورژوا تمدن کی ہر چیز معمولی، سستی اور بازاری ہے۔ اس نے ادب بھی ایسا پیدا کیا جو چٹخارہ دیتا ہے۔ لیکن تسکین نہیں دیتا، قاری کو تھپکیاں دے کر سلاتا ہے لیکن اس کے معتقدات کو للکارتا نہیں، اسی لیے اسے کسی جذباتی اور اخلاقی کشمکش میں گرفتار نہیں کرتا، اخلاقی انتخاب کا کوئی مسئلہ پیش نہیں کرتا، ضمیر کو بیدار نہیں کرتا، اور انجام کار اس کی کوئی تہذیب و تالیف نہیں کرتا۔ اعلیٰ ادب صرف ادب کے طالب علموں تک محدود ہو گیا۔ ڈاکٹر، انجنیئر، اور اِکونومکس کے پروفیسر کو کیا ضرورت کہ اس کی کتابوں کی الماری میں شیکسپیئر کے ڈرامے، چیخوف کی کہانیاں اور دیوانِ غالب بھی ہو۔ اِن حالات میں تھوڑی بہت امید سائنسدانوں سے ہو سکتی تھی لیکن ادھر سی۔ پی سنو نے ادیبوں کو سائنس پڑھانا شروع کیا اور ادھر مارشل مِک لوہان نے تہذیب کی کلاسیکی روایت پر تلا ہوا وار کیا۔ آج کا فنکار مستقبل کی طرف دیکھتا ہی نہیں۔ مستقبل کا احساس تو کسی نہ کسی طرح جانوروں میں بھی ملتا ہے۔ پرندے انڈے دینے کے موسم آنے سے پہلے ہی آشیانہ بنانے لگتے ہیں۔ وہ آدمی جس کی چوتڑوں کے نیچے جو ہری بم ہو اور گود میں مارشل مک لوہان بیٹھے ہوئے ہوں، اس کا تکدر اور روحانی خلفشار بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ ہر چیز ایک Flux میں ہے۔ کوئی قدر پائدار نہیں، اس لیے کوئی معتبر اور مضبوط روایت کی تشکیل نہیں کرتی۔ مستقبل کے بغیر حال بے کیف ہو جاتا ہے اور ماضی اپنی معنویت کھو دیتا ہے۔ پائیداری کا احساس کھو کر آدمی خاندان انسانی رشتوں اور تہذیب وتمدن کی برکتوں کا احساس بھی کھو دیتا ہے۔ مستقبل غیر یقینی تو سب کے لیے ہوتا ہے کیونکہ اس کے غیر یقینی ہونے ہی میں اس کا چیلنج ہے۔ لیکن آج کے آدمی کے لیے تو وہ بے معنی بن گیا ہے فنکار سوچتا ہے کہ اگر ٹکنولوجیکل انقلاب کا مطلب انسان کی تہذیبی روایت کی موت ہی ہے، تو وہ خونِ جگر سے گل کاریاں کیوں کر رہا ہے۔ مستقبل بے معنی ہے، حال مسلسل اضطراب ہے، سماج کو اس کی ضرورت نہیں، عام لوگ بیسٹ سیلرز کے دلدادہ، اور پڑھے لکھے لوگ اس سے بے نیاز ہیں۔ سوال یہ ہے کہ وہ کس کے لیے لکھتا ہے؟

ڈائلن تھامس کی ایک نظم ہے:

''رات کے سناٹوں میں\
جب چاند دہکتا ہے،\
اور دو پیار کرنے والے\
اپنی باہوں میں اپنا غم سمیٹے

بستر پر محوِ خواب ہوتے ہیں
اس وقت
میں گنگناتی روشنی میں اپنے ہنر اور برہم شعروں پر عرق ریزی کرتا ہوں
روٹی کے لیے نہیں
حبِ جاہ کے لیے نہیں
ہاتھی دانت کے سٹیج پر اپنی دلربا شخصیت کی عشوہ روشی کے لیے نہیں
بلکہ اس معاوضہ کی خاطر
جو مجھے دو پیار کرنے والے دلوں کی گہرائیوں سے ملنے والا ہے

دہکتے چاند کی روشنی میں
ان کفایت سے بچائے ہوئے کاغذات پر
جو سطحِ سمندر پر، ہوا کی تند موجوں کے اڑائے ہوئے کف کی مانند شفاف ہیں
میں جو کچھ لکھتا ہوں
وہ متکبر آدمی کے لیے نہیں
ان عظیم مرحومین کے لیے بھی نہیں
جن کے لیے
بلبلیں اپنا گیت گا چکیں
اور مناجاتیں پڑھی جا چکیں

میں تو صرف اُن دو پیار کرنے والوں کے لیے لکھتا ہوں
جن کی باہیں صدیوں کے غم کو سمیٹے ہوئے ہیں۔
لیکن
جن سے نہ مجھے کوئی معاوضہ ملتا ہے نہ حرفِ ستائش
ارے
وہ تو میرے ہنر اور میرے فن دونوں سے بے خبر ہیں۔

رات کے سناٹوں میں شاعر شعر کہتا ہے، لیکن اس کے شعر برہم ہیں اور برہمی کی وجہ سوائے اس کے اور کیا ہو سکتی ہے کہ جن دو پیار کرنے والوں کے لیے وہ شعر کہتا ہے وہ اس کے وجود ہی سے بے خبر ہیں۔ وہ شعر روٹی کے

لیے نہیں کہتا۔ ہاتھی دانت کے سٹیج پر اپنی دلربا شخصیت کی نمائش کے لیے بھی نہیں کہتا۔ کسی سخن ناشناس کے دلِ پُرغرور میں جاگزیں ہونے کے لیے بھی نہیں کہتا، اور جن کے لیے وہ شعر کہتا ہے وہ اس کے وجود ہی سے بے نیاز ہیں۔ اس کے باوجود وہ شعر کہتا ہے۔ کیونکہ شعر کہنا اس کا مقدر ہے، اس کی حیاتیاتی ضرورت ہے۔ اس کے شعروں میں برہمی کا ہونا ناگزیر ہے۔ لیکن یہ برہمی بھی دو پیار کرنے والوں کے ''خلاف'' نہیں ہے۔ اُن کے تغافل کے باوجود ان کے لیے شاعر اپنے دل میں ایک بے پناہ دردمندی کا جذبہ لیے ہوئے ہے، کیونکہ وہ جانتا ہے کہ ان کی باہیں بھی صدیوں کے غم سمیٹے ہوئے ہیں۔

آج کے اُردو شاعر پر آپ ایک نظر کیجئے۔ وہ بھی جب رات کے سناٹوں میں کفایت سے بچائے کاغذ پر قلم رکھتا ہے تو اس کے دل کی گہرائیوں سے ایک موہوم خوف کا غبار بلند ہوتا ہے، کہ جس زبان اور جس رسم الخط میں وہ اپنے جگر لخت لخت اور دلِ صد پارہ کو بیان کر رہا ہے، شاید اس کے بولنے اور پڑھنے والوں کا چند برسوں کے بعد سراغ تک نہ ملے۔ صحافی کے برعکس ہر فنکار کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ اس کا نقش، نقشِ گریز پا ثابت نہ ہو، بلکہ ادبی روایت کی کہکشاں میں ایک درخشندہ ستارے کی مانند ہمیشہ تابناک رہے۔ بہت کم لوگ اس خواب کو حقیقت بنا سکتے ہیں۔ لیکن اس خواب کے بغیر فنکاری ممکن بھی نہیں۔ فن کے ذریعہ ابدیت کی یہ آرزو فنکار کے تخلیقی شعور کا جز ولاینفک ہے۔ اسی آرزو کی تکمیل کے لیے وہ تیاگ اور تپسیا سے کام لیتا ہے اور ان تمام ترغیبات کے سامنے سینہ سپر ہو کر کھڑا ہو جاتا ہے، جو وقتی شہرت، ہنگامی مقبولیت دولت و اقتدار اور آرام و آسائش کے سہانے خواب دکھاتی ہیں۔ پوری دنیا کی ادبی اور علمی تاریخ اسی داستان کو دہراتی رہی ہے۔ لیکن جس المناک تجربہ سے آج اردو کا فنکار گذر رہا ہے اس کی مثال تاریخ کے صرف ان اوراق میں نظر آتی ہے جن پر کسی ایک بڑی تہذیب، ایک بڑے تمدن، ایک بڑی بان کی حالتِ نزع کی پرچھائیاں بکھری ہوئی ہوں۔ جو زبان اس کے آرٹ کا میڈیم ہے، آج وہی حالت نزع میں ہے۔ لسانی تعصب کے شعلے اس کہکشاں کو ایک تودۂ خاکستر کرنے پر تلے ہوئے ہیں، جس کا یک تابندہ ستارہ بننے کی آرزو اسے تخلیقِ فن کے لیے بیقرار رکھتی ہے۔ اس کے باوجود شاعر شعر کہتا رہتا ہے کہ شعر کہنا اس کا مقدر ہے، حیاتیاتی عمل ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کے پیروں کے نیچے سے زمین سرک رہی ہے، لیکن وہ قدم جمائے کھڑا ہے شاید وہ راج ہنس کی طرح اپنا آخری گیت گا رہا ہے، لیکن گا رہا ہے۔ چاروں طرف شوروغلغلہ ہے کہ اس کی زبان مٹ رہی ہے لیکن وہ اپنی نغمہ سنجی سے باز نہیں آتا ریگ رواں پر نقشِ پائدار چھوڑنے کی یہ کوشش اتنی المناک ہے کہ المیہ ہولناکی میں بدل گیا ہے اور ہولناکی بھی اپنی آخری حدود میں پہنچ کر مضحکہ خیز بن گئی ہے۔ شاعری کے سٹیج پر آپ کو قسم قسم کے شاعر مل جائیں گے۔ کوئی اپنے حسن پر اتراتا ہے، کوئی اپنی شہرت اور مقبولیت اور دولت پر سینہ تانے چلتا ہے۔ کسی کے چہرے پر وہ تابناکی ہے جو اپنی زبان اور لسانی تہذیب پر اعتماد کا نتیجہ ہے۔ کوئی راشٹر کوی ہے تو کوئی شاعر انسانیت۔ خود اعتمادی اور خود اطمینانی سے چھلکتے ہوئے شاعروں کے اس میلے میں مسخرہ ایک ہی ہے اور وہ ہے اردو کا شاعر۔ وہ مسخرہ

ہے کیونکہ وہ ستم ظریف قدرت کے سب سے زہرناک مذاق کا نشانہ ہے۔ خود کو مسخرہ بنا کر اردو شاعر نے قدرت کی ستم ظریفی کو بھی مضحکہ خیز بنا دیا۔ اس سے پہلے کہ لوگ اس کی المنا کی پر رحم کھائیں۔ اس نے اپنی المنا کی کو قہقہہ میں بدل دیا۔ اس قہقہہ کی معنویت کو وہی آدمی پا سکتا ہے جو آب رواں پر نقشِ پائدار بنانے کی سعی رائیگاں کے معنی سمجھتا ہے۔ ویسے دیکھیے تو ہر آدمی اسی لاحاصل اور رائیگاں سرگرمی میں مبتلا ہے۔ خود جینے کا عمل آبِ رواں پر نقش پائدار بنانے کی کوشش کے سوا اور ہے کیا۔ اور جینے کی یہ کوشش کتنی بے معنی، کتنی المناک اور کتنی مضحکہ خیز ہے۔ فنا کے صحراؤں سے اٹھتی ہوئی آندھیوں کے سامنے انسان، ایک لمحہ کے لیے سہی اپنی آنکھ کھلی رکھنا چاہتا ہے۔ یہی زندگی ہے اور جب تک زندگی ہے تب تک شاعر شعر تو کہتا رہے گا اور انہی دو پیار کرنے والوں کے لیے کہتا رہے گا جو اپنا غم اپنی باہوں میں سمیٹے اس کی شب بیداریوں اور جگر کاویوں سے بے خبر محوِ خواب ہیں۔

●

قافیہ تنگ اَور زمین سنگلاخ ھَے

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

قافیہ تنگ اَور زمین سنگلاخ ھے

''سوال یہ نہیں کہ سنسر اُس چیز کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے جو میں نے لکھی ہے، بلکہ سوال یہ ہے کہ سنسر کے عمل کا اس چیز پر کیا اثر پڑتا ہے، جو میں لکھنے والا ہوں۔'' (ٹالسٹائی)

ٹالسٹائی کے یہ جملے چوبی تختیوں پر جلی حروف میں لکھ کر اُن تمام لیڈر نقادوں کے مطالعہ کے کمرے میں آویزاں کرنا چاہئیں، جو فنکار کو تخلیق کی آزادی کا پروانہ دیتے وقت اسے شکسپئر کے ڈرامے ہملٹ کے بوڑھے وزیر پولونیئس (Polonious) کی نظروں سے گھورتے ہیں، کہ اللہ جانے آزادی ملنے پر صاحب زادہ کیا گل کھلائے گا۔ پولونیئس کی ذات میں جو ایک قسم کا بنیاپن ہے وہ اس کی سخاوت کو بڑے دل کی سخاوت بننے نہیں دیتا۔ وہ اپنے لڑکے لارئس کو پردیس میں تعلیم لینے کی اجازت تو دیتا ہے، لیکن جس طرح وہ اس کی کڑی نگرانی کرتا ہے، اور پردیس میں اس کی صحبتوں اور چال چلن کا علم حاصل کرنے کے لیے وہ مخبری کے جن حقیر ذریعوں کو استعمال کرتا ہے، وہ اس کی بخشی ہوئی آزادی کو بے معنی بنادیتے ہیں، پولونیئس میں وہ عالی ظرفی اور بلند ہمتی نہیں ملتی ، جو دوسرے وجود پر مکمل اعتماد کرنا سکھاتی ہے، پولونیئس کی سخاوت ایک گنتی کرنے والے پھونک پھونک کر قدم رکھنے والے عاقبت کوش، افادیت طلب، نفع خور بنئے کی سخاوت ہے۔ ہمارا افادی اور مقصدی ادب کا علم بردار انقاد پولونیئس ہی کا ادبی روپ ہے۔ نفع نقصان کا حساب کرنے والا۔ ہر ادبی تخلیق کو مقصدیت اور افادیت کے ترازو میں جوکھنے والا۔ اور وکٹورین عہد کے اس پیوریٹن باپ کی طرح فنکار کی ہر حرکت کی کڑی نگرانی کرنے والا جو کن سوئیوں اور تاک جھانک کے ذریعہ جواں بچوں کی حرکات اور چال چلن پر نظر رکھتا ہے..... اسے ایک ہی فکر ہوتی ہے۔ کہیں فنکار غلط صحبت میں نہ پڑ جائے..... منٹو کے حسن عسکری اور آل احمد سرور کے جدیدیوں سے میل ملاپ پر ان حضرات کا ہلا گلا دیکھنے کے قابل ہے۔

سمجھدار نقاد جب فنکار کو تخلیقی سفر کی آزادی دیتا ہے، تو اسے اپنی شبھ کامناؤں کے ساتھ روانہ کرتا ہے۔ لیکن پولونیئس تو بزرگانہ نصیحتوں۔ مدبرانہ احتیاطوں..... یہ کرنا اور وہ کرنا ..... چناں اور چنیں کے وہ دفاتر باکرتا ہے، کہ اللہ کی پناہ..... نفسیات کے بھنور اور انسانی فطرت کے اسرار اور رموز کے ظلمات سے بچتے رہنا..... لنگر تو اُن اُجلے پانیوں ہی میں ڈالنا، جہاں افادیت، مقصدیت، عصری آگہی اور صحت مندی کی رنگ برنگی مچھلیاں تیرتی پھرتی ہیں۔ سماجی حقیقت نگاری کے دریا میں غوطہ لگاؤ گے، تو تجربات کے وہ موتی ہاتھ آئیں گے، جن کے کشتے کھا کر میرے بوڑھے جسم میں بھی وہ حرارت پیدا ہوگی، کہ انسان زندہ باد کا نعرہ ذرا زور ہی سے لگا سکوں گا۔ رہی انسانی فطرت اور نفسیات کی الجھنیں۔ انسانی تعلقات کے مسائل..... حیات دممات کے اسرار ورموز..... انسانی

وجود اور کائنات کی گتھیاں ..... تو مجھے ان میں دلچسپی نہیں۔ مجھے صرف اُن معموں میں دلچسپی ہے جو روزانہ اخباروں میں حل ہوا کرتے ہیں۔ مثلاً اقتصادی یا سیاسی معمے ..... ان کے علاوہ جو کچھ ہے، سب بھول بھلیاں ..... انسانی فطرت بھول بھلیاں ..... لاشعور بھول بھلیاں ..... تحت الشعور ..... نہایت ہی بھول بھری بھول بھلیاں..... چنانچہ اپنے سفر کے دوران ایسے لوگوں سے بچتے رہنا، جو اپنے وقت کے نمائندہ لوگ نہیں اور جن کے مسائل نمائندہ مسائل نہیں ..... انہی لوگوں سے ملنا جن کے نام میں نے تعارفی چٹھیاں دی ہیں، کیوں کہ یہ اپنے وقت کے نمائندہ لوگ ہیں، مثلاً مزدور۔ کسان انقلابی۔ طالب علم وغیرہ اگر اس منصوبہ کہ مطابق تم نے جہازرانی کی تو پھر تمہیں پوری اجازت ہے، کہ سفر کے دوران زبان کی چاشنی کے خم کے خم لنڈھاؤ..... علامتوں کے مورپنکھ لگا کر ناچو..... استعاروں کی شہنائیاں بجاؤ اور انداز بیان کے ڈھول پیٹو.....

اب فنکار کی مصیبت یہ ہے، کہ جب وہ تخلیق کے سفر پر روانہ ہوتا ہے، تو اسے پتہ تک نہیں ہوتا، کہ وہ تجربات کے کون سے پانیوں سے گذرے گا۔ جذبات اور احساسات کی کیسی اَن جانی انوکھی دنیاؤں کی سیر کرے گا۔ نہ جانے کیسے کیسے عجیب وغریب لوگوں سے اس کی ملاقات ہوگی..... اور ہر مختلف صورت حال میں نہ جانے اس کا جذباتی ردعمل کیا ہوگا..... کنگ لیئر اور میکبیتھ ..... اینا کارے نینا اور مادام بواری ..... راسکولنکوف اور ولی لومین ..... بابو گوپی ناتھ اور سوگندھی جیسے کرداروں سے مل کر فنکار کو اپنا طرزِ عمل ..... ان کی طرف اپنا پورا رویہ اس مخصوص صورت حال کے تقاضوں کے پیشِ نظر خود ہی متعین کرنا ہوگا۔ ایسی صورت حال میں نقادوں کی تمام نصیحتیں اُن سکوں کی مانند جو پردیس میں نہیں چلتے اپنی تمام قدر و قیمت کھو دیتی ہیں۔

اس تنقید کا پورا زور اس بات پر صرف ہوتا ہے، کہ فرائض کے صحیح شعور کی عدم موجودگی میں آدمی کا ہر تصور بے معنی ہے..... غیر ذمہ دار آدمی کے ہاتھ میں آزادی کا ہتھیار خطرناک ثابت ہوسکتا ہے، اسے بے سمتی اور بے مقصدیت کی طرف لے جاسکتا ہے، اس لیے ادیب کی سماجی ذمہ داریوں کی یاددہانی کراتے رہنا نقادوں کا فرض منصبی ہے، ان نقادوں کے نزدیک ادیب گویا انسانی کنبے کا وہ بڑا بیٹا ہے، جس کے کندھوں پر پوری انسانیت کا بار ہے، اور وہ انسانوں کے تمام اچھے بُرے اعمال کا ذمہ دار ہے۔ پہلی جنگ عظیم کی ذمہ داری ادیب کے سر ..... دوسری جنگ عظیم کی ذمہ داری ادیب کے سر ..... فاشزم کا ذمہ دار ادیب۔ ملک کی غلامی کا ذمہ دار ادیب۔ معاشرتی بدحالی اور زبونی کا ذمہ دار ادیب۔ غدر ہوا تو فنکار کیا کر رہا تھا۔ آزادی کی جدوجہد میں فنکار کہاں تھا۔ فنکار سماج کے سامنے جواب دہ ہے۔ فنکار کو انسانیت کی عدالت میں اپنی صفائی پیش کرنا ہوگی ..... اور بے چارہ فنکار سوچتا ہے، کہ زمین سخت ہے اور قافیہ تنگ ..... ایک شعر مشکل سے ہو رہا ہے اور یہ لوگ ہیں، کہ اسے انسانیت کی عدالت کے سامنے کھڑا کر رہے ہیں۔ آخر انسانی کنبے کے دوسرے بھی تو لاڈلے بیٹے ہیں۔ ان سے کوئی بازپرس نہیں کرتا۔ ایک برخوردار ہیں، کہ دن رات بارود سے کھیلتے رہتے ہیں۔ ایک سے ایک ایسے پٹاخے ایجاد کیے ہیں کہ کل کو اٹھ کر پوری دنیا دھوئیں کا ایک مرغولہ بن گئی، تو کوئی ان سے پوچھنے والا بھی نہ ہوگا، کہ انسانی اور اخلاقی قدروں کے شعور کے بغیر آپ کو جس قسم کی سائنسی تحقیقات اور ایجادات کی آزادی ملی ہے، وہ کہاں تک حق بجانب

ہے۔ دوسرے برخوردار کا مشغلہ سیاسی ہنگامے کرنا ہے۔ شہرت، طاقت اور اقتدار کے حصول کے لیے وہ جو چاہتے ہیں سو کرتے ہیں، ان کی چالبازیوں اور مصلحت اندیشیوں نے پورے کنبے کی نیند حرام کر رکھی ہے۔ انسان کی اپنی زندگی جیسی تو کوئی چیز ہی نہیں رہی۔ ہر آدمی کی ذات کو انھوں نے اپنے رنگ میں رنگ دیا ہے، پیدائش سے لے کر موت تک، ہر چیز ان کے زیر تسلط ہے۔ اس بات کا فیصلہ بھی وہی کرتے ہیں، کہ پہلا بچہ اپنے باپ کا ہوگا یا برہم کے نطفے کا (گولویلکر) اور موت، فسادات میں واقع ہوگی یا خانہ جنگی میں یا عالمگیر جنگ میں ..... اور رہا یہ سوال، کہ بچہ مدرسے میں ''گلستاں'' پڑھے گا، یا ماوزے تنگ کی کتابوں کو..... زبان مادری بولے گا، یا وہ جو یہ برخوردار طے کریں ..... ڈرامے شیکسپیئر کے دیکھے گا یا وہ جو یہ برخوردار اپنے میر منشیوں سے لکھوائیں..... شعر غالبؔ کے پڑھے گا یا دن رات قومی ترانے ہی گا تا رہے گا، تو یہ سوال اس لیے بے معنی ہے، کہ اس کا تعلق تہذیب سے ہے، اور ہمارے ان برخوردار کی نظر میں تہذیب، ادب، اور آرٹ صرف پیٹ بھروں کی عیاشیاں ہیں۔ اس قسم کی عیاشیوں کے ذریعہ آدمی اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے، اور سیاسی آدمی کی کوشش ہی یہ ہوتی ہے، کہ آدمی اپنی ذات اور اپنے جذباتی، روحانی اور اخلاقی مسائل کو بھی سیاسی مسائل بنا دے، تاکہ پورا انسانی معاشرہ ایک سیاسی اور اقتصادی اکائی بن جائے، تاکہ وہ تمام اقدار جو ایک آدمی کو سماجی آدمی بناتی ہیں۔ مثلاً عشق و محبت دوستی۔ جہد معاش۔ سرگرمی اور فرصت تفریح اور کام۔ مذہبی اور موسمی رسوم و رواج اور تہوار۔ روحانی تسکین کے ذرائع اور ادب اور آرٹ بھی سیاسی نوعیت اختیار کر لیں اور ان کا تعین بھی سیاسی بنیادوں پر ہوا کرے، اور ایک جیتا جاگتا جاندار سماجی آدمی ایک بے جان، بے کیف سیاسی اکائی۔ اقتصادیات کے اعداد و شمار کا ایک عدد بن جائے۔ بہر حال آپ دیکھیں گے، کہ ان برخورداروں کی سرزنش کوئی نہیں کرتا۔ کسی بھی گھر میں جایئے، لڑکا جب انجنیئر نگ پڑھتا ہے یا الیکشن لڑتا ہے، تو پورا کنبہ خوش ہوتا ہے۔ شاعری شروع کی، تو ماں تک بددعا دیتی ہے۔

''اس انسانی مذاق کو پیدا کرنے سے تو بہتر تھا، کہ میں نے سنپولوں کو جنم دیا ہوتا''۔ (بادلیئر)

غرض یہ کہ فنکار کی دگنی مصیبت ہے۔ یا تو اسے بالکل ناکارہ سمجھا جاتا ہے۔ ایک ایسا آدمی جو افسانہ دافسوں میں کھویا رہتا ہے، اور جس کا مشغلہ سماج پر کوئی اثر نہیں ڈالتا۔ یعنی دنیا کو بدلنے، بنانے یا بگاڑنے کی جو طاقت سائنس داں یا سیاست داں میں ہوتی ہے، وہ اس کے پاس نہیں ہوتی۔ یا پھر اسے سماج کا سب سے ذمہ دار اور کارآمد آدمی سمجھ کر سیاسی آدمیوں اور سائنس دانوں کے گناہوں کی سزا بھی اسے ہی دی جاتی ہے۔ جب یہ یہ کچھ ہو رہا تھا اس وقت تم کیا کر رہے تھے۔ فنکار دراصل کچھ بھی نہیں کر رہا تھا۔ صرف اپنا قافیہ ٹھیک کر رہا تھا۔ لیکن اس کی یہی حرکت۔ قافیہ ٹھیک کرنا۔ زبان سے الجھنا۔ فن کی تخلیق کرنا۔ ان لوگوں کو سب سے زیادہ ناگوار گزرتی ہے۔ ہیئت پرستی کی گالی کے تیور وہی ہیں، جو عوام سے غداری کی گالی میں نظر آتے ہیں۔ جب بھی فنکار نے اپنے تجربہ کی آزادی کا حق مانگا تو اسے مادر پدر آزاد کے لقب سے نوازا گیا۔ نقاد اور فنکار کی یہ جنگ گویا ایک Pagan اور Philistine ایک صوفی اور فقیہہ کی جنگ ہے، ہماری تنقید کا پورا لب ولہجہ ایک فقیہہ، محتسب، قاضی، مفتی اور کوتوال کا لب ولہجہ ہے، نقاد خود کو قانون کا محافظ، اخلاق کا پاسباں اور صراطِ مستقیم کا عارف تصور کرتا ہے۔ تاریخ

شاہد ہے، کہ ملّانے صوفی کے روحانی تجربات کو ہمیشہ شبہ کی نظر سے دیکھا۔ اس کی آزادروی اور اصولِ شرعی کی خلاف ورزی کو کبھی برداشت نہ کرسکا۔ اور صوفی کو سولی پر چڑھانے اور سنگسار کرنے کے فتوے صادر کرتا رہا۔ ہمارے ادب کے چوراہوں پر بھی آپ کو ایسے کتنے ہی مردانِ آزاد کھڑے نظر آئیں گے جن کے جسم بے مقصدی اور بے سمتی، نراج اور انتشار۔ گندگی اور غلاظت کے نوکیلے پتھروں سے لہولہان ہیں۔ ادب کے مفتیوں کی چراغ پائی سمجھ میں آنے والی بات ہے، کیوں کہ فنکاروں میں کچھ تو مجذب ہیں، جن کی باتیں انھیں سمجھ میں نہیں آتیں۔ کچھ سرمد کی طرح ننگے ہیں اور صرف آدھا کلمہ پڑھتے ہیں۔ اور کچھ تو یہ بھی نہیں جانتے، کہ وہ سلوک کے کون سے مقام میں ہیں۔ ہاں البتہ کچھ ایسے بھی لوگ ہیں، جو صوفی ہونے کے باوجود باوضو بھی ہیں۔ ادب کے فقیہوں کو بس انہی شاعروں سے دلچسپی ہے کیونکہ یہ شاعر، ان کی شریعت کے ذرا قریب ہیں۔ فقیہہ انھیں ہم سفر کہتا ہے، اور ان آوارہ درویشیوں کو صلواتیں سناتا ہے، جو انھیں بہکا کر اپنے جیسا بنانا چاہتے ہیں۔ آخر شمس تبریز کو لوگ اسی لیے تو قتل کرنے گئے تھے، کہ وہ رومی جیسے باوقار، پرہیزگار اور عالمِ دین مولوی کو بہکاتا تھا۔

(۲)

آدمی کی شخصیت جتنی آدرشی خانہ بند اور متعصب ہوگی، اتنی ہی وہ زیادہ احتسابی ہوگی۔ اس کے برعکس فنکار کی کوشش تو یہی ہوتی ہے، کہ جتنا ممکن ہو، وہ اپنی شخصیت کو کشادہ اور شفاف بنائے، تاکہ ہر تجربہ کی کرن اس کی روح کی گہرائیوں میں اتر سکے۔ فنکار تجربات کے لیے جتنا کھلا ہوگا، اتنا ہی اس کا فن وسیع ہوگا۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں، کہ وہ ہر تجربہ کو اپنے فن کا موضوع بنائے گا، لیکن اس کا مطلب یہ ضرور ہے، کہ ہر تجربہ اُس کے فن کے لیے کچھ نہ کچھ خام مواد ضرور مہیا کرے گا۔ دراصل تخلیق کا عمل نہایت ہی پیچیدہ عمل ہے۔ فنکار کا روزمرہ کا تجربہ اُس کے فن کا موضوع نہیں بنتا۔ فنکار اپنے روزمرہ کے تجربہ میں اور خود میں ایک فاصلہ قائم رکھتا ہے، تاکہ تجربہ جب تک اس کی فنکارانہ شخصیت میں گھل مل کر...... اس کے دوسرے تجربات میں مدغم ہوکر ایک ایسا مرکب نہیں بن پاتا، جو فن کا موضوع بننے کا اہل ہو، تب تک وہ اسے ایک موضوعِ سخن کے طور پر قبول نہیں کرتا۔ یہ ممکن ہے فنکار ناشتے پر اپنی بیوی سے لڑے۔ اسکول نہ جانے کے لیے اڑے ہوئے بچّہ کو دوہتڑ لگائے۔ دوپہر کو آفس میں اپنے ساتھیوں سے کمیونسٹوں کی حمایت میں جھگڑا مول لے۔ شام کو کوئی امریکن فلم دیکھے...... رات کو بیوی سے لپٹ کر سورہے..... اور جب آدھی رات کو یکا یک اس کی آنکھ کھل جائے اور وہ نظم یا افسانہ لکھنے بیٹھے تو پھر اس کے دن بھر کے تجربات اور روزمرہ کے کاموں کا اس کے تخلیقی عمل سے کوئی تعلق نہ ہو۔ حالانکہ یہ سب تجربات اور کام اس کی اُس حسیّت کو متاثر کرتے رہے ہیں..... جو تخلیق فن کا سرچشمہ ہے۔ اگر آئے دن کے تجربات ہی کا بیان اسے مقصود ہوتا، تو وہ ڈائری لکھتا..... نقوشِ زنداں کی طرز پر خطوط لکھتا..... آپ بیتی، روزنامچہ یا رپورتاژ لکھتا..... ''روشنائیاں'' کے انداز پر اپنی آدرشی شخصیت کے کارنامے لکھتا۔ جو لوگ ''اپنی زندگی کے تجربات۔ سرگرمیاں اور کارکردگیاں بیان کرنا چاہتے ہیں، اُن کے لیے بھی اظہار کے وسیلوں کا، ادب میں خاصا انتظام ملتا ہے..... وہ لوگ ان ذریعوں کا استعمال پوری آزادی سے کرسکتے ہیں..... مصیبت اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب یہ

لوگ اپنے صحافتی تجربات کے لیے ادبی فارم کی توڑ پھوڑ کرتے ہیں، افسانہ کو رپورتاژ اور ناول کو ڈائری بنا دیتے ہیں۔
کھلی شخصیت کے برعکس، خانہ بند شخصیت ہر کام اپنے آدرشی منصوبے اور نظامِ اخلاق کے مطابق کرتی ہے۔ یہ شخصیت اُن پرہیزگاروں کی یاد دلاتی ہے، جو ایک ہی وضو سے پانچ پانچ نمازیں پڑھتے ہیں..... امریکن فلم دیکھنے یا بادلیئر کو پڑھنے سے اُن کا وضو ٹوٹ جاتا ہے۔ اس لیے وہ ہر اس چیز سے دور رہتے ہیں، جو ان کے آدرشی اور نظریاتی چوکھٹوں میں سما نہ سکتی ہو..... ان کی شخصیت کا صرف ایک رنگ ہوتا ہے اور ایک پہلو..... وہ اگر ادب پڑھتے ہیں تو ایسا ہی ادب جوان کے اس رنگ کو گہرا بنائے..... بالزاک اس لیے پڑھیں گے، کہ اس میں ابھرتے ہوئے بورژوازی اور مرتے ہوئے اشرافیہ طبقہ کی عکاسی ملتی ہے..... ٹالسٹائی اس لیے کہ اس میں روسی کسان کی زندگی کی ترجمانی ہے..... ڈکنس اس لیے کہ وکٹورین عہد کے غریبوں کی زبوں حالی کا اس سے بہتر نقشہ کسی نے پیش نہیں کیا..... حافظ اس لیے کہ خود مختار بادشاہوں..... ریاکار علماء، قاضیوں اور فقیہوں کا اس نے پردہ چاک کیا ہے اور عوام کی جذباتی مسرّتوں کو اظہار بخشتا ہے..... رہا حافظ کی شاعری میں زندگی کی بے ثباتی اور تصوف کا ذکر تو وہ ہمارے لیے بے کار ہے اور جو کچھ اس کے صوفیانہ مسلک کے By.Product کے طور پر آیا ہے، وہ کارآمد..... اس نظر سے آپ دیکھیں، تو قرآن میں صرف خدا ہی کا ذکر بھرتی کا معلوم ہوگا، باقی جو کچھ ہے، وہ تو سماجی طور پر نہایت ہی کارآمد ہے..... غرض یہ کہ دنیا کی تہذیبی تاریخ اور اس کا پانچ ہزار سالہ ادبی اور فنی سرمایہ جب تک ان حضرات کے نظریاتی غربال سے چھن کر صاف مطہر شربتِ روح افزاء کی شکل میں ظاہر نہیں ہوتا، تب تک انسانیت کا وہ ہمدرددوا نما نہ اپنے مجربات کیسے فروخت کرسکتا ہے۔ جس کے مسیح الزماؤں کی بیاضوں میں دنیا کے ہر مرض کا علاج موجود ہے۔ حافظ کے کلام کے وہ عناصر، جو ہمارے لیے اب سودمند اور مفید نہیں رہے، انھیں چھان پھٹک کر صاف کیا جاسکتا ہے اور پھر جو کچھ بچتا ہے اسے شیشی میں بند کرکے Prepared under Medical care Especial کا سکہ لگا کر عوام کے ہاتھوں میں بے خوف وخطر پہنچایا جاسکتا ہے..... حافظ کے کلام کے سلسلے میں تصوف کا ذکر اب اتنا ہی بے معنیٰ ہے، جتنا تاج محل کے سلسلے میں شاجہاں کا ذکر..... تصوف اور شاہجہاں کو آپ خارج کردیجیے، باقی جو کچھ بچے گا، اسے دیکھ کر آپ کو یہی محسوس ہوگا، کہ اسٹالن کے مقبرے کی طرح تاج محل بھی کمیونسٹ پارٹی کی نگرانی میں عوام نے تعمیر کیا ہے اور کلامِ حافظ مرزا ترسوں زادہ کی تخلیق ہے۔ شاہجہاں بے چارہ بھولا بھالا ہندوستانی بادشاہ..... اپنی بیوی کے لیے ایک مقبرہ بنوایا اور اپنے لیے ابو طالب کلیم سے چند قصیدے لکھوائے۔ اس میں صنعتی عہد کے آمر کی جودتِ طبع کہاں کہ کنسن ٹریشن کیمپ روس میں قائم کرتا اور قصیدے ہندوستانی شاعروں سے لکھواتا۔

(۳)

غالبؔ اور شیکسپیئرؔ جیسے بڑے دل ودماغ والی شخصیت سے ملاقات کا حاصل صرف وہ جذباتی تجربہ ہے، جو اس ملاقات سے پیدا ہوتا ہے۔ ایسی ملاقات سے آدمی کو کیا فائدہ پہنچتا ہے۔؟ وہی جو ایک خدارسیدہ آدمی کی صحبت سے پہنچتا ہے۔ ولی کا وَردان اس کا Grace اس کی بخشی ہوئی سب سے بڑی نعمت ہے۔ ادب کے مطالعہ سے کوئی

دنیاوی فائدہ نہیں ہوتا۔ ادب کا فیض جذباتی، روحانی اور ذہنی ہوتا ہے۔ اس فیض کے ناپ تول کا کوئی پیمانہ آدمی نے ابھی تک ایجاد نہیں کیا۔ ادب کا اثر فوری عملی اور Tangible نہیں ہوتا۔ نہ تو صوفیانہ شاعری پڑھ کر آدمی مسجد میں اذاں دینے دوڑتا ہے، نہ سیاسی شاعری پڑھ کر دوٹ ڈالنے۔ شاعری آپ کو شاعر کے تجربہ سے دوچار کرتی ہے۔ اور ہر آدمی دوسرے کے تجربہ میں شریک ہونا چاہتا ہے، خصوصاً اس شخص کے جو ایک غیر معمولی ذہن رکھتا ہو۔ فنکار سے یہ بے غرض اور بے لوث ملاقات فن کی صحیح پرستش ہے۔ ایسا آدمی فنکار سے ملنے کے بعد اپنے ذہن کی جھولی نہیں کھنگالتا، کہ دیکھیں اسے کون سے خیالات عقیدوں اور آدرشوں کے سکے حاصل ہوئے ہیں۔ افادیت کے موتی تلاش کرنے والا آدمی ایک مقصد سے ادب کو پڑھتا ہے اور اس کے لیے لکھنے والا بھی ایک مقصد کے تحت ادب تخلیق کرتا ہے۔ وہ بے مقصد مقصدیت جو صحیح فنی اور جمالیاتی تجربہ کی اساس ہے، اس سے یہ مصنف اور اس کا قاری دونوں بے بہرہ ہوتے ہیں۔

بڑا ادب قاری سے زبردست ذہنی اور جذباتی اشتراک مانگتا ہے اور یہ اشتراک اس وقت تک ممکن نہیں، جب تک قاری ایک پُرخلوص سپردگی کے تحت اپنی ذات کو فنکار کی ذات میں جذب نہیں کر دیتا۔ شیکسپیئر، خیّام اور غالب کو آپ ہاتھ میں سُرخ پنسل لے کر نہیں پڑھتے۔ اُن شاعروں کے تجربات، احمقوں کے تجربے نہیں ہیں، کہ آپ ماہر نفسیات یا ''آئی۔ اے۔ ایس'' افسر کی طرح ٹانگ پر ٹانگ چڑھائے آنکھوں میں ذہانت کی چمک پیدا کیے۔ بس یہ دیکھنے کی کوشش کرتے رہیں، کہ شاعر صاحب قلابازی کہاں کھاتے ہیں۔ زباں کے کرتب کہاں بتاتے ہیں۔ تاریخی غلطیاں کہاں کرتے ہیں۔ ان کی فکر میں تضاد کہاں کہاں ہے، ان کا زندگی کا تصور کس کس مقام پر آپ کے صحت مند۔ رجائی اور افسرانہ تصورات کے معیار پر پورا نہیں اترتا۔ ان کا معاشرتی تصور کیوں خام ہے۔ کیا وہ احساس کمتری کا شکار ہیں یا ان کی ہوس پرستی..... زر طلبی..... یا طبقاتی وابستگی نے انھیں گمراہ کر دیا ہے۔ جس کے نتیجے میں وہ انسان اور زندگی کا وہ تصور نہیں رکھتے، جو مثلاً آپ کا ہے، اور جس کی تشکیل آپ نے سیاسی پمفلٹوں یا لن یوٹانگ سے لے کرول ڈیورانٹ۔ اور فل ٹن شین جیسے فلسفہ اور مذہب کے Popularisers کی کتابوں کے ذریعہ کی ہے۔

وہ لوگ جو پہاڑوں پر ایک بار فطرت کا حسن دیکھ آئے ہیں، وہ جانتے ہیں، کہ پہاڑوں کا بلاوا کیا ہوتا ہے۔ پہاڑ کی پکار کی طرح اعلیٰ ادب کی بھی اپنی ایک پکار ہوتی ہے۔ تفریحی ادب کی ایک خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ آپ اسے پڑھتے ہی فراموش کر دیتے ہیں۔ تاش اور سنیما سے لے کر سراغ رسانی کے قصوں تک ہر تفریح دقتی اور گریز پا ہوتی ہے۔ لیکن بڑے ادب کے اثرات دیرپا ہوتے ہیں۔ آپ غالبؔ یا شیکسپیئرؔ کے متعلق یہ نہیں کہتے، کہ بھئی ایک زمانہ میں مجھے پسند تھے، لیکن اب نہیں پڑھے جاتے۔ یہ ممکن ہے، کہ شیکسپیئر کو آپ نے ایک بار لگن سے پڑھا ہو اور بعد میں دس سال تک آپ اُسے نہ پڑھ سکے ہوں۔ لیکن یہ ممکن نہیں، کہ ان دس سالوں میں آپ نے سیکشپیئر کے متعلق سوچا نہ ہو یا بار بار اُس کی طرف لوٹ جانے کی کشش محسوس نہ کی ہو۔ بڑا فنکار تو پیر تسمہ پا ہے، جو ایک بار آپ کے اعصاب پر سوار ہو گیا۔ تو پھر اس سے نجات ممکن نہیں۔

بڑے شاعر کے تنقیدی مطالعے کا مطلب ہم یہ سمجھتے ہیں، کہ ہم اس کے تجربات کو بھی ہمارے ذہن کے

تعصبات۔ عقیدوں اور نظریوں کی سطح پر کھینچ لائیں۔ دراصل ہم اس انکساری سے محروم ہوتے ہیں، جو ایک طاقتور اور ہمہ گیر تخیل کے تخلیقی تجربہ کے سامنے ہمیں نیازمندانہ سپردگی کے آداب سکھاتی ہے، ہم ہر تخلیق کو اپنے ذہن کی روشنی میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ ہم ہماری خودی کی حقیر قندیل کی روشنی میں مہرِ عالم تاب کا تماشا کرنا چاہتے ہیں۔ ہمارا ذہن جو سطحیات، تعمیمات، پیش پا افتادہ خیالات، کلی شی اور مستعار ادھ کچرے نظریات کا جوہڑ ہے۔ ہم اس کے گدلے پانی میں فنکار کے فلک سیر تخیل کی بے پناہ اڑانوں کا عکس دیکھنا چاہتے ہیں۔ غالب کی نرگسیت۔ غالب کا احساسِ کمتری۔ اس کی علمی تہی مائیگی۔ اس کی جاہ و دولت کی ہوس۔ تصوّف کا اس کے یہاں برائے شعر گفتن ہونا۔ اس کی تخصیت کا تضاد۔ اس کے معاشرتی شعور کا تناقص۔ ہمارے مشروط۔ خانہ بند۔ ترے مڑے ذہن کے جوہڑ سے اڑے ہوئے یہ وہ چند چھینٹے ہیں، جن سے ہم نے ہمارے عظیم ترین تہذیبی سرمایہ کے دامن کو داغدار کیا ہے۔ بڑے فنکار کی طرف ہمارا رویہ ان لونڈوں کا رویہ رہا ہے، جو بقول آڈن اشتہارات میں لڑکیوں کی تصویروں پر پنسل سے موچھیں بنایا کرتے ہیں۔

بڑے ادب کا تجربہ بہ یک وقت دل فریب اور ہولناک تجربہ ہوتا ہے۔ اس تجربے کے مانند جو گہرے نشیب کے اور پہاڑی پگڈنڈی پر سے گذرنے والوں کو حاصل ہوتا ہے۔ فنکار لفظ کے نازک آبگینوں سے وجود کی اتھاہ گہرائیوں میں جھانکتا ہے۔ اس تجربہ کو وہ ریٹائرڈ افسر کیسے سمجھ سکتے ہیں، جو اپنے بوڑھے پھیپھڑوں میں آکسیجن بھرنے کی غرض سے پہاڑوں پر جاتے ہیں اور اپنے نظریات کے اونی کپڑوں میں ملبوس مال روڈ کی سیاسی بھیڑ میں چکر کاٹتے رہتے ہیں۔

ادب کا تھوڑا بہت مطالعہ بھی آپ کو یہ بات بتادے گا، کہ ہم کتنی مختلف متضاد اور منفرد شخصیتوں کی تخلیقات سے بیک وقت لطف اندوز ہونے کی اہلیت رکھتے ہیں، ہر دوسرے آدمی کی انفرادیت اور اس کی فکر ونظر اور تخیّل و تجربہ کی آزادی کو قبول کرنا فن ہی کی نہیں، بلکہ زندگی کی بھی بنیادی قدر ہے۔ پوری دنیا کے لوگوں کو اپنے عقیدے اور آدرشوں۔ اپنی پسند اور ناپسند کی ایک بے جان پرچھائی بنا دینا کوئی دانشمندانہ طرزِ عمل نہیں۔ مشین اور آدمی میں بھی تو فرق ہے، کہ آپ کے اشارے پر تمام دنیا کے مشین ایک ہی سی حرکت کرتے ہیں، جب کہ تمام دنیا کی بات جانے دیجئے آپ کی شریکِ حیات تک آپ کی انگلی پر ناچنے سے انکار کردیتی ہے۔ آپ شیکسپیئر اور بالزاک کی بات چھوڑیے۔ شیخ سعدؔی جیسے معلّمِ اخلاق کو لیجیے اور ذرا دیکھیے کہ وہ پوری دنیا کی رنگارنگی کو کیسے درویشانہ خلوص کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ مسجد کا وہ بانگی جو بے سری اذان دیتا ہے۔ وہ معلّم جو بچوں کو بے تحاشا پیٹتا ہے۔ وہ بیوپاری جو مال متاع کے لیے اپنی راتوں کی نیند حرام کرلیتا ہے۔ غرض یہ کہ سعدؔی کی گلستاں اور بوستاں بھی اپنی رنگارنگی میں الف لیلہ سے کم نہیں ہے۔ سعدؔی کی شخصیت میں جو ایک آوارہ درویش کا رچاؤ تھا یہ اسی کا فیض تھا، کہ وہ سلطان و گدا۔ حقیر وفقیر جوان اور بوڑھوں کے ساتھ خندہ جبینی سے ملتا۔ چوپالوں پر اپنے لطیفوں سے انھیں ہنساتا۔ خانقاہوں میں سلوک وطریقت کی باتیں کرتا اور درباروں میں بادشاہوں کو انصاف اور انسانی ہمدردی کی وہ نصیحتیں کرتا۔ جس کا تصور بھی آج کے وہ شاعر نہیں کرسکتے، جو آمر ریاستوں کے حلقہ بگوش اور نمک خوار ہیں۔ سعدؔی کی اخلاقیات کسی جامد عقیدے یا بے جان اخلاقی نظریہ کی پیدا کردہ نہیں ہے۔ بلکہ نتیجہ ہے شاعر کی ذات اور خارجی حقائق کے ٹکراؤ سے پیدا شدہ تجربہ کی چنگاری کا۔ اسی لیے اس کی اخلاقیات میں بھی تابناکی اور حرارت ہے۔ وہ

آدمی جو سوچتا ہے، کہ مسجد میں ٹیپ ریکارڈ سے اگر اذانیں دلوائی جائیں، تو کتنے آدمی کارخانوں میں کام آسکتے ہیں، کبھی فنکار نہیں بن سکتا۔ کیونکہ وہ آدمی کو ایک فرد کے طور پر نہیں، بلکہ ایک اقتصادی اکائی کے طور پر دیکھتا ہے۔ اس کی فکر کا بنیا پن اور افادیت پسندی فنکارانہ تخیل کے پروں کو کاٹ دیتی ہے۔ وہ فنکار مٹ کر اقتصادی منصوبہ بندی کمیشن کا افسر بن جاتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا، کہ ایسے افسروں کی سماج کو ضرورت نہیں۔ میں صرف یہ کہتا ہوں، کہ فنکار ایسا افسر نہیں ہوتا۔ سعدی کی دلچسپی محض اُس بانگی میں ہے جس کی آواز کرخت ہے، اور محلّہ کے ان لوگوں میں ہے، جو اس آواز کا ستم جھیلتے ہیں۔ وہ اس بانگی کو اس کی انفرادیت کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ اور اپنا کام آگے چلاتا ہے۔ منٹو بابو گوپی ناتھ کی انفرادیت کو قبول کرتا ہے اور اپنا کام آگے چلاتا ہے۔

ہزاروں سال سے دنیا بھر کے بڑے فنکاروں کا یہی رویہ رہا ہے، کہ لوگوں کی انفرادیت کو قبول کرو اور اپنا کام آگے چلاؤ۔ یہ زندگی اور فن دونوں کی طرف ایک کشادہ دل۔ دردمند اور خندہ جبیں درویش کا رویّہ ہے۔ لیکن ملا اور پنڈت کی یہ کوشش ہوتی ہے، کہ پوری کائنات کو اپنے رنگ میں رنگ ڈالیں، جس طرح کٹھ ملا کے لیے داڑھی مونچھ کٹا آدمی ناقابل برداشت ہے اسی طرح تنقید کے کٹھ ملاؤں کے لیے وہ فنکار بھی ناقابل برداشت ہے..... جس کا فن اُن کی شریعت کے مطابق نہیں ہوتا۔ فنکار تو اپنے تجربہ کو گھنے پن کے ساتھ پیش کرتا ہے اور کٹھ ملا چاہتے ہیں کہ یہ تجربہ لبیں ترشوا کر۔ بغلیں منڈوا کر۔ عطر حنا لگا کر اُن کے حضور تشریف لائے۔ چنانچہ ان کی تنقید کا لب ولہجہ کچھ اس قسم کا ہوتا ہے۔ ناول تو اچھی ہے، لیکن اس کے ہاتھ میں وہ تسبیح نہیں جو نئے انسان پر درود بھیجتی ہے۔ نظم تو اچھی ہے، لیکن اس کے ماتھے پر وہ نور نہیں جو نئی دنیا کے سورج کی کرنوں سے پھوٹتا ہے۔ افسانہ تو اچھا ہے، لیکن موضوع نے رجائیت کے ڈھیلے سے استنجا نہیں کیا۔

ملاؤں کی ڈیڑھ انیٹ کی مسجد الگ بنتی ہے۔ وہ عقیدوں کے فلک بوس حصاروں ہی میں خود کو محفوظ سمجھتے ہیں۔ کھلے آسمان کی ہیبت اور آزاد تخیل کی اڑان سے وہ ڈرتے ہیں۔ ہر صوفی کا آزاد روحانی تجربہ ان کے عقیدوں کی دیواروں میں تراڑیں ڈالتا ہے۔ لیکن فنکار کے تخیل کی جولانگاہ تو پوری کائنات ہے۔ اس کا آزاد اور آوارہ تخیل ہوا کے جھونکے کی طرح ہر رنگ میں جھومتا ہے، ہر پھول کو چومتا ہے اور ہر خوشبو پر مچلتا ہے۔ اس درویش کو جو گاؤں گاؤں پھرتا ہے۔ تاروں بھرے آسمان کے نیچے سوتا ہے۔ جھرنوں کا صاف پانی پیتا ہے، چوپایوں اور کارواں سرایوں میں ہر قسم کے لوگوں کے ساتھ مل کر ہنستا بولتا ہے۔ جو بوڑھوں کے کرب۔ جوانوں کی امنگوں اور بچوں کی مسرتوں کو جانتا ہے۔ اس آزاد اور غیر متعلق درویش کو عقیدوں کی درگاہوں کے یہ مُجاور۔ دو رکعت کے یہ امام۔ ایک چبائے ہوئے آدرش کی مسواک ہاتھ میں تھما کر۔ حنا ریش۔ حنا آلود۔ سرگیں آنکھوں والا بنا دینا چاہتے ہیں۔ تاکہ باجماعت نماز پڑھانے کے علاوہ، وہ کسی کام کا نہ رہے۔ کہاں کھلی فضاؤں میں چوکڑیاں بھرتا ہوا آہوئے وحشی اور کہاں وہ بوڑھی گائے، جو عصری سیاست کی پُر پیچ اندھیری گلیوں میں گھورے کو سونگھتی پھرتی ہے۔ کہاں آسمان کی نیلاہٹوں میں پرواز کرنے والا عقاب اور کہاں نظریے کے پنجرے میں گرفتار بٹیر جو سہما سہما ہوا نقادوں کی ہتھیلوں سے عصری آگہی کا دانہ چگتا ہے اور خوش رہتا ہے۔

(۴)

فنکار کی سماجی ذمہ داری کا پورا غلغلہ اس کی فطرت کے اسی Paganism کو قابو میں کرنے اور اس کے تخیل کے پر کترنے کے لیے بلند کیا جاتا ہے۔ فنکار کی روح وہ کسوٹی ہوتی ہے، جس پر ہر سماجی آدرش اور اخلاقی قانون پرکھا جاتا ہے۔ ہم سماجی آدمیوں کی دنیا مفاہمتوں اور مصلحت اندیشیوں کی دنیا ہوتی ہے۔ ایک مخصوص سماجی اور اخلاقی نظام میں رہتے رہتے ہمارا احساس اس قدر کند ہو جاتا ہے، کہ ہر قسم کی سماجی ناانصافی اور اخلاقی جبر کو خود اطمینانی کے ساتھ برداشت کرتے جاتے ہیں۔ ہمیں احساس تک نہیں ہوتا، کہ ہماری شخصیت ان شکنجوں میں کتنی ٹوٹ پھوٹ گئی ہے اور ہمارا جذباتی وجود کس قدر تڑا مڑا اور کبڑا ہو گیا ہے۔ ہم ہر بے انصافی کو بغیر احتجاج کے قبول کرتے ہیں۔ ہر جبر کو برداشت کرتے ہیں، اور ہر زیادتی کا جواز تلاش کرتے ہیں۔ ہماری اَنا اور خود پسندی ہزار چور دروازوں سے داخل ہو کر زندگی کی بنیادی حقیقتوں پر چھاپا مارتی ہے۔ اور ہر حقیقت کی تفسیر و تشریح ہم اپنی انا ہی کی روشنی میں کرتے ہیں۔ لیکن فنکار ایک Visionary کی طرح ہماری مفاہمتوں اور مصلحتوں سے بلند ہو کر حقیقت کا صحیح روپ دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ اور اس طرح ہماری خود اطمینانی پر ضرب لگاتا ہے۔ فنکار کو سماجی آدرش اور سیاسی عقیدے کا پابند بنانے کا مطلب ہے اسے بھی ہماری ہی طرح محدود اور مقسوم کر دیا جائے، تاکہ وہ بھی جب مسائل پر سوچے تو ہماری ہی مفاہمتوں کا شکار ہو کر سوچے۔ میں اس بات سے انکار نہیں کروں گا، کہ فنکار اپنے طبقے اپنے سماج اپنے زمان اور اپنے مکان کا پابند ہوتا ہے۔ لیکن میں اس بات پر اصرار ضرور کروں گا، کہ وہ ان پابندیوں کو Transcend کرنے کی طاقت بھی رکھتا ہے۔ وہ ایک بڑی تہذیبی اور سماجی روایت کا وارث ہوتا ہے۔ لیکن وہ اپنا وثیرن اور اپنی اقدار آپ تخلیق کرتا ہے۔ جو اس روایت کی نفی نہیں، بلکہ اس میں اضافہ ہوتی ہیں۔ ادب میں بڑے اور چھوٹے شاعر کا فرق محض زبان اور انداز بیان کا فرق نہیں ہوتا، بلکہ وژن اور تجربہ کی بڑائی اور چھوٹے پن کا فرق ہوتا ہے۔ آخر شیکسپیئر اور غالب کی عظمت اسی میں تو ہے، کہ وہ ہمیں ایک بڑے تجربے سے دوچار کرتے ہیں۔ اور بڑے تجربے کے اظہار کے لیے فنی لوازمات بھی بڑے ہی پیمانے پر استعمال کرتے ہیں۔ بڑا فنکار انسانی وجود اور کائنات کے آفاقی مسائل سے ٹکراتا ہے۔ اور چھوٹا فنکار اپنے ہی زمانہ کی سیاسی اور سماجی لہروں پر ہچکولے کھاتا رہتا ہے۔ دیدۂ بینا قطرے میں دجلہ۔ ذرّے میں صحرا اور لمحے میں ابدیت کا تماشا کرتا ہے۔ یہی نظر فنکار کو آفاقی بناتی ہے اور اپنے زمانہ کے اس لمحے کو جسے اُس نے اپنی تخلیق کے پنجہ میں گرفتار کیا ہے، ابدیت سے مالا مال کر دیتی ہے۔

انسان حیوان کی طرح محض جبلی سطح پر زندگی نہیں گزارتا۔ انسان جس تجربے سے گزرتا ہے، اسے سمجھنا بھی چاہتا ہے۔ انسان کے لیے یہ ممکن نہیں، کہ اپنی زندگی میں معنویت پیدا کیے بغیر محض اپنی حیوانی جبلتوں کی طاقت پر جیتا چلا جائے۔ اس کی تمام تہذیبی سرگرمیوں کا محرک اسی معنویت کی تلاش ہے۔ شاعری انسان کے لیے اسی وجہ سے اہم ہے، کہ وہ زندگی میں معنویت پیدا کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔ انسان اپنے تجربہ میں دوسروں کو شریک کر کے اور دوسروں کے تجربہ میں خود شریک ہو کر ایک دوسرے کے تجربات کی نوعیت کو سمجھتا ہے۔ افہام و تفہیم کا یہی سلسلہ اقدار کے تعین کی اساس ہے۔ ادب اور آرٹ اسی لیے اہم ہیں، کہ وہ انسان کے حساس ترین تجربات کا اظہار ہیں۔

فن کا عمل خارجی دنیا کے انتشار کو ایک خوبصورت ہیئت میں بدلنے کا عمل ہے۔ انسانی تجربات کی دنیا مسلسل انتشار کی دنیا ہے۔ تاریخ انسانی کو جانے دیجیے۔ ذرا اپنے ہی عہد کی سیاسی اور سماجی تاریخ پر نظر کیجیے۔ ایک مسئلے سے دوسرا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ گتھیوں کو جتنا سلجھاؤ، اتنی ہی الجھتی جاتی ہیں۔ ایک عام آدمی کی حالت اس شخص کی سی ہے، جس کی موٹر جام ٹرافک میں پھنس گئی ہو۔ اُسے نہ آگے اور پیچھے کی خبر ہے نہ دائیں اور بائیں کی..... انسانی وجود کے دھاگے بے شمار مسائل میں الجھے رہتے ہیں اور ہر نیا لمحہ اس کے لیے نئے مسائل لے کر آتا ہے۔ اس انتشار میں آدمی کو اتنی فرصت کہاں، کہ وہ اپنے تجربے کے کسی بھی لمحے کے متعلق کوئی رویّہ تشکیل کر سکے۔ فن اسی رویے کی تشکیل کا عمل ہے۔ دو لمحوں کے انتشار میں وہ نظم وضبط تلاش کرنے کی کوشش ہے جو اقدار کے شعور سے پیدا ہوتا ہے۔ ان معنوں میں فن انسان کے تجربے کو ایک قدر میں بدلنے کی کوشش ہے۔

جانور کی طرح آدمی کو بھوک لگتی ہے۔ جانور کی طرح وہ شکار کرتا ہے۔ جانور ہی کی طرح وہ اس کا گوشت کھاتا ہے۔ لیکن گوشت کھا کر جانور سو جاتا ہے اور آدمی گپھا میں جا کر جانور کی تصویر بناتا ہے۔ آدمی بھوکا ہوتا ہے، تو جانور کو جانور ہی سمجھتا ہے۔ شکار کرنے اور کھانے کی چیز۔ لیکن جب اس کی بھوک کی تسکین ہو جاتی ہے۔ جب وہ محض جبلی سطح سے اوپر اٹھ جاتا ہے۔ تو دیوار پر جانور کی تصویر دیکھتا ہے اور جز ئیہ مسرّت کے احساس تلے وہ اگر شعوری سطح پر سوچ نہیں سکتا، تو غیر شعوری سطح پر محسوس کرنے لگتا ہے۔ کہ آخر اس جانور سے اس کا رشتہ کیا ہے۔ آدمی رنڈی کے کوٹھے پر جاتا ہے۔ آخر یہ عورتیں کون ہیں۔ ان سے ہمارا رشتہ کیا ہے۔ دنیا بھر کی عشقیہ شاعری کو چھوڑئے۔ صرف اردو فارسی کے بہترین غزل گو شعراء کے اشعار کا انتخاب کیجیے۔ مرد اور عورت کے تعلقات پر اتنی سب لن ترانیاں..... بات صاف ہے۔ مرد عورت کو صرف بھنبھوڑتا نہیں..... اسے صرف حیوانی اور جبلی سطح پر نہیں رکھتا اب وہ اس کے متعلق۔ اپنے اور اس کے تعلقات کی نوعیت کے متعلق کچھ سوچنا چاہتا ہے۔ اپنے جنسی تجربہ کو ایک انسانی قدر میں بدلنا چاہتا ہے۔

ہم مختلف جذباتی کیفیات سے گذرتے ہیں، لیکن ان کی نوعیت سے واقف نہیں ہوتے۔ فن انہی جذبات کو Crystallize کرتا ہے۔ کسی تصویر کو دیکھتے وقت کسی نغمے کو سنتے وقت..... کسی نظم کو پڑھتے وقت آدمی نہ صرف اپنے جذبات کی بازیافت کرتا ہے، بلکہ انھیں شناخت بھی کرتا ہے۔

فنکار حقیقت کو دیکھتا تو ہے، لیکن حقیقت تالاب کا ٹھہرا ہوا پانی نہیں، بلکہ ندی کا بہتا پانی ہے۔ حقیقت ہر دم، ہر پل بدلتی رہتی ہے۔ اور فنکار بھی ہر دم ہر پل بدلتا رہتا ہے۔ گویا تماشا اور تماشائی دونوں ہر دم بدلتے رہتے ہیں۔ تغیر کے اس بہتے دھارے میں کوئی پل ایسی آجاتی ہے، جب فنکار اور حقیقت دونوں ایک دوسرے سے ٹکرا جاتے ہیں۔ اور فنکار پر حقیقت کا پورا جو ہر ظاہر ہو جاتا ہے۔ آرنلڈ نے کیا اچھی بات کہی ہے، کہ ادبی شاہکار کی تخلیق کے لیے دو طاقتوں کا ملنا ضروری ہے۔ فنکار کی طاقت اور لمحے کی طاقت۔ یہ لمحہ بقول جائس کیری فنکار کے لیے انکشاف کا لمحہ ہوتا ہے۔ اس نے پھول کو، دھنک کو، عورت کو، خوبصورت وادی کو اس سے پہلے بھی دیکھا تھا، لیکن اس لمحے میں پھول۔ عورت اور دھنک کچھ اور ہی نظر آتی ہے، گویا اس نے پہلی بار دھنک یا پھول کو

دریافت کیا ہے۔ دریافت کا یہ عمل بچوں میں بہت شدید ہوتا ہے۔ اسی عمل کے ذریعہ وہ دنیا کو جانتے اور پہچانتے ہیں۔ لیکن جیسے جیسے وہ بڑے ہوتے جاتے ہیں، فطرت کے حسن کی دریافت کا عمل بھی ماند پڑتا جاتا ہے۔ ورڈزورتھ کی شاعری۔ اسی معصومانہ دریافت کی مسرتوں کی بازیافت کی کوشش ہے۔ ایلیٹ کی نظم Animula میں بھی روح کی دوصورتوں کا تضاد پیش کیا گیا ہے۔ پہلی صورت میں روح اپنی پوری سادگی کے ساتھ خدا کے ہاتھوں سے نکلتی ہے اور دوسری صورت میں وہ وقت کے ہاتھوں سے نکلتی ہے تڑی مڑی اور خودغرض۔ ہم ہمارے گردوپیش سے جتنا مانوس ہوتے جاتے ہیں اتنا ہی دریافت کا جذبہ کند ہوتا جاتا ہے۔ بڑا فنکار اپنے اس جذبے کو تازہ اور توانا رکھتا ہے۔ اور اسی لیے وہ مانوس چیزوں کو پھر سے دریافت کرتا ہے۔ پھول کو اس طرح دیکھتا ہے، گویا پہلی بار دیکھ رہا ہے۔ اور ہم بھی اس کے تجربے میں شریک ہوکر ان چیزوں کو ازسرِ نو جاننے پہچاننے لگتے ہیں۔ جن سے ہم اتنے مانوس ہوگئے تھے، کہ ان کے وجود کا احساس اور اس کی شناخت تک کھو بیٹھے تھے۔ اسی لیے تو آرنلڈ نے کہا کہ تخلیقی جینئیس نئے خیالات کو دریافت نہیں کرتی۔ کیوں کہ نئے خیالات کی دریافت فلسفی کا کام ہے۔ تخلیقی جینئیس کا بڑا کام تو Exposition اور Synthesis کا ہے۔ تجزیہ اور ایجاد کا نہیں۔

فنکار کی ذات پر کسی حقیقت کا منکشف ہونا ہی وجدان ہے۔ وجدان کا مطلب ہی ہے کسی حقیقت کو جبلی احساس سے جاننا، شعور اور عقلی دلائل کی مدد سے نہیں۔ فنکار کو وجدان کے ذریعہ حقیقت کا عرفان تو ہوتا ہے، لیکن جب تک وجدان فن کے ذریعہ اظہار نہیں پاتا، وہ فنکار کی ذات تک ہی محدود رہتا ہے۔ صرف اس کا اندرونی معاملہ۔

کروشے تو براہ راست شاعری کو جذبے کا نہیں، بلکہ وجدان کا اظہار مانتا ہے۔ کروشے کے نزدیک وجدان کا مطلب ہے کسی مخصوص چیز کا مکمل ذہنی پیکر۔ یہ مخصوص چیز کوئی کردار، کوئی مقام، کوئی واقعہ یا کوئی کہانی ہوسکتی ہے۔ اسی ذہنی پیکر یا Image کے ذریعے فنکار اپنے جذبے کا اظہار کرتا ہے۔ اسی لیے کروشے کے نزدیک جذبے کا اس وقت تک وجود نہیں ہوتا جب تک وہ اظہار نہ پائے۔ اور ذہنی پیکر Image جذبے کے اظہار کے طور پر ہی موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ کروشے کے نزدیک ہملٹ زندگی سے بیزاری اور حزن و افسردگی کی کیفیت کا اظہار ہے۔ اس کیفیت کا اظہار انہی الفاظ کے ذریعہ ممکن تھا، جو شاعر نے ان کے لیے انتخاب کیے۔ ڈرامہ کا عمل، کردار اور واقعات اسی بنیادی کیفیت کے مختلف رنگوں کا اظہار ہے اور اس طرح ایک مکمل فن پارے میں مختلف اجزاء ایک ناقابلِ تقسیم وحدت اختیار کر لیتے ہیں۔ کروشے کے نظریہ کی رو سے آپ دیکھیں گے کہ ہر قسم کی شاعری جذبہ کا اظہار ہے اور اس طرح شاعری چاہے بیانیہ ہو یا ڈرامائی، بنیادی طور پر غنائی ہی رہتی ہے۔ کمزور نظم میں جذبہ، پیکر سے بڑھ کر ہوتا ہے۔ (جیسے رومانی نظمیں) یا پھر پیکر سے کمتر ہوتا ہے اور شاعر اس کمی کو دوسرے فن پاروں سے لیے گئے پیکروں کی بھرمار سے پورا کرتا ہے۔ (جیسے کلاسیکی نظموں میں)!

اپنے وجدان کو اظہار بخشنا فنکار کا سب سے صبر آزما مرحلہ ہے۔ پتھر میں بتانِ آذری کا رقص تو اس نے دیکھ لیا، لیکن اب تیشہ لے کر صنعت گری سے اسے پتھر تراشنا ہے۔ تاکہ غیر ضروری مواد دور ہوتا جائے اور پتھر میں

نوٹ: Enoydopedia of Poetry and Poetics

سوئے ہوئے بت جاگ اٹھیں، عورت کی مسکراہٹ کے پراسرار حسن کو اس نے دیکھ لیا ہے۔ لیکن اب اس حسن کو رنگوں میں قید کرنا ہے۔ انسانی زندگی کی مسرت اور المناکی، درد اور دُکھ کا اسے عرفان ہو چکا ہے۔ لیکن اب علامتوں۔ ذہنی پیکروں۔ خارجی تلازمات کے ذریعہ اپنے اس احساس کو نظم کا جامہ پہنانا ہے اور زبان..... اسلوب..... عروض کے بکھیڑوں میں پڑنا ہے۔ اور یہ کافی گدھا مزدوری کا کام ہے۔

تخلیقی کرب کی طویل اندھیری رات میں وجدان کے تارے ٹوٹتے رہتے ہیں۔ حقیقت ذہنی پیکروں کا روپ دھارے اس کی روح میں شعلہ بن کر لرزتی رہتی ہے فنکار ان ٹوٹے ہوئے تاروں ان لرزتے ہوئے شعلوں کو فن کی مٹھی میں گرفتار کرنا چاہتا ہے۔ لیکن مانوس گھسے پٹے الفاظ کے سوا اس کے اپاس کچھ بھی نہیں، جس کے فانوس میں وہ ان کپکپاتے شعلوں کو گرفتار کر سکے۔ وہ نہیں جانتا، کہ یہ شعلہ کیا ہے، کیسا ہے۔ اس لیے وہ یہ بھی نہیں جانتا، کہ اس کے لیے کیسے فانوس کی ضرورت ہے۔ جب تک داخلی حقیقت خارجی روپ اختیار نہں کرتی، تب تک فنکار خود نہیں جانتا، کہ یہ حقیقت کیسی ہے۔ اپنی روح کے آسیب کو فن کی بوتل میں گرفتار کرنے کے بعد ہی فنکار جانتا ہے، کہ یہ آسیب کیا تھا۔ فلابیر نے اخبار میں خبر پڑھی، کہ ایک عورت نے خودکشی کرلی چلیے ناول کا ایک موضوع ہاتھ آیا۔ فلابیر کو کیا پتہ تھا، کہ ایمابواری وہ آبگینہ بن جائے گی جس میں وہ اپنی رومانیت کی اس دوآتشہ شراب کو انڈیل دے گا۔ جو خود اس کے وجود کو زہرناک بنارہی تھی۔ شیکسپیئر کو اس کے منیجر نے کہا ہوگا، کہ بھئی پڑوسی کے تھیٹر میں کڈ Kyd کا ہملٹ خوب آڈینس لے رہا ہے تم بھی اس فارمولے پر ایک ڈراما لکھ ڈالو۔ اور شیکسپیئر نے ہملٹ لکھا جس ذہنی اور روحانی خلفشار سے اس زمانہ میں شیکسپیئر گذر رہا تھا، اس کے فن کارانہ ظہار کے لیے اسے ایک خارجی تلازمہ کی ضرورت تھی۔ ہملٹ کے کردار میں یہ تلازمہ ہاتھ آیا اور شیکسپیئر کی جذباتی کیفیت نے اس کے ذریعے اظہار پایا۔ ہمیں فی الحال یہاں اس بات سے سروکار نہیں، کہ اس کی جذباتی شدت اس خارجی تلازمہ سے کہیں زیادہ شدید تھی یعنی جذبہ کردار واقعات صورتِ حال وغیرہ سے تشکیل پائے ہوئے، اس فارمولے سے بہت زیادہ شدید تھا۔ جو جذبہ کو قید کرنے کے لیے شیکسپیئر نے گڑھا تھا۔ اس کی تفصیل آپ دیکھنا چاہتے ہیں، تو ہملٹ پر ایلیٹ کا مضمون ملاحظہ فرمایئے۔ ایلیٹ نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے، کہ ہمیں ہملٹ کی ناکامی کے اسباب کو سمجھنے کے لیے خود شیکسپیر کے بارے میں بہت سی باتوں کو سمجھنا پڑے گا۔ جنھیں خود شیکسپیئر نہ سمجھ سکا تھا مطلب یہ کہ ہملٹ کا آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھل گیا ہے۔ اور صہبا کی اس تندی اپنی روح میں جذبے کے اس پراسرار انتشار سے خود شیکسپیئر واقف نہیں تھا۔ غرض یہ کہ تخلیق کے وقت فنکار کی حالت اس ساز کی سی ہوتی ہے۔ جس میں نغمے کا فشار بھرا پڑا ہو۔ ضرورت ہوتی ہے صرف ایک مضراب کی ضرب کی۔ تخلیق کے بہانے ہزاروں ہوتے ہیں۔ اور بہت معمولی ہوتے ہیں۔ مشاعرے کے لیے غزل کہنا۔ سنگلاخ زمین میں طبع آزمائی کرنا۔ کسی دوست کے تقاضے کو پورا کرنا۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ فنکار جب تخلیقِ فن کرتا ہے، تو اُس کے پاس روح الامین آتے ہیں حقیقت میں محض ایڈیٹروں کے خط آتے ہیں۔ فنکار کاغذ پر قلم رکھتا ہے اور اس کے فنکارانہ تجربے کا وہ ملغوبہ جو ایک آتش فشانی لاوے کی طرح اس کی روح میں پک رہا تھا۔ علامتوں اور استعاروں میں ڈھلتا جاتا ہے۔ ایک صورت ایک فارم اختیار کرتا جاتا ہے۔ جیسا

کہ ایلیٹ نے بتایا ہے، کہ تخلیقی عمل کے دوران فنکار کو مطلق اس بات کی فکر نہیں ہوتی، کہ اس تجربہ کو کوئی سمجھے گا بھی یا نہیں۔ اسے صرف ایک ہی فکر ہوتی ہے۔ اس کے اظہار کے لیے مناسب ترین الفاظ تلاش کرتا رہے الفاظ میں تجربہ ڈھلتا جائے اور استعاروں، تشبیہوں، علامتوں اور شعری پیکروں کی صورت میں ظاہر ہوتا جائے۔ جب تجربہ کا آخری قطرہ تک فارم میں ڈھل جاتا ہے تب ہی فنکار کو پتہ چلتا ہے، کہ اس کی روح کا آسیب کیا تھا۔

(۵)

ڈرائیڈن نے کہا ہے، کہ اس پر نادر ترین اور نازک ترین خیالات کا نزول اکثر اس وقت ہوتا ہے، جب کہ اس کی محویت اور جستجو محض ایک قافیہ کے لیے ہوتی ہے حیوان اور انسان اپنے اشتعال کے شدید ترین نقطے پر پہنچ کر بہت ہی معمولی سی حرکتیں کرنا شروع کر دیتے ہیں تاکہ اندرونی فشار کو کچھ سکون حاصل ہو سکے۔ کتے لڑتے لڑتے کاغذ سونگھنے لگتے ہیں اور آدمی انتہائی غصے کے عالم میں یا تو چادر کی سلوٹیں دور کرنا شروع کر دیتا ہے، یا میز پر کتابیں ٹھیک کرنے لگ جاتا ہے، فنکار کا اندرونی فشار بھی اتنا شدید ہوتا ہے، کہ اگر وہ محض اظہار کی کوشش کرے، تو مواد ہیئت کو توڑ پھوڑ کر رکھ دے۔ آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھل جائے۔ اسی لیے تو فنکار سماجی ذمہ داری کا سرٹیفکٹ سامنے رکھ کر..... عصری آگہی کا چارٹ پھیلا کر لکھنے نہیں بیٹھتا۔ کہ صاحب دیکھو فن پارہ اب وجود میں آرہا ہے۔ وہ لفظوں سے کھیلتا ہے قافیہ پیمائی کرتا ہے۔ سنگلاخ زمین میں طبع آزمائی کرتا ہے۔ مصرعۂ طرح پر غزل لکھتا ہے۔ لیکن قافیہ کے کانٹے سے بندھی ہوئی وہ مچھلی چلی آتی ہے، جس کے بطن میں معنی کا ایک دُرِ بے بہا ہوتا ہے۔ ہمارے نقاد کہتے ہیں، کہ غزل کا شاعر شعری تجربہ کے زیر اثر نہیں، بلکہ قافیے کی ضرورت کے تحت شعر کہتا ہے۔ جو بات یہ نقاد بھولتے ہیں، وہ یہ ہے کہ فنکار کے اندرون میں تجربہ پکتا رہتا ہے۔ حقائق کے وجدانی عرفان کے ستارے ٹوٹتے رہتے ہیں۔ فنکار کے تجربے کے لیے اتنی بات کہی جا سکتی ہے کہ Ripeness is All! پھر تو اس کا کام قافیوں سے کھیلنا اور قافیوں کی تلاش رہ جاتا ہے۔ فنکار کے ہاتھ تو قافیہ ہی لگتا ہے۔ لیکن یہی قافیہ اس کے تحت الشعور کے اندھیرے پانیوں میں پلتے کسی تجربے کے چمکدار موتی کو کھینچ لاتا ہے مجھے یقین ہے، کہ خود غالب اپنے شعروں کو دیکھ کر حیران رہ جاتے ہوں گے، کہ یہ شعر آیا کہاں سے۔ اندرون یں تو کوئی ایسی ذہنی یا نفسیاتی یا فکری تیاری نہیں تھی، جو اس شعر کا سبب بنتی..... غیب سے مضامین آنے والی بات ہم عقل و شعور کے پرستاروں کے لیے لطیفہ ہو تو ہو..... غالب کے لیے تو حقیقت تھی۔

یہ سمجھنا ہماری سادہ لوحی ہے، کہ شاعر شعر کہنے بیٹھتا ہوگا تو باوضو ہو کر ہر خیال کو معاشرتی شعور اور سماجی ذمہ داری کی ترازو میں تول کر، الفاظ کے مرتبان اور استعاروں کی شیشیاں سجا کر اس طرح بیٹھتا ہوگا، گویا مسیح الزماں انسانی بیماریوں کے علاج کا نسخہ تجویز فرما رہے ہیں۔ پتہ نہیں اس اہتمام سے شعر کہنے والے شاعر کس قسم کے شعر کہتے ہیں۔ البتہ غالب کے متعلق ہم اتنا جانتے ہیں، کہ اکثر وہ آدھے جاگتے آدھے سوتے شعر کہتے تھے اور ازار بند میں گرہیں لگاتے رہتے تھے۔

آپ کہیں گے میں نے تخلیق کے عمل کو شعور کی سطح سے ہٹا کر بالکل لاشعور کی سطح پر رکھ دیا ہے اور فنکار کو

ایک ایسا پراسرار وجود بنا دیا ہے، جسے اس دنیا کی سرگرمیوں سے گویا کوئی تعلق ہی نہیں۔ فنکار کو ایسا ظاہر کرنا میرا مقصد بالکل نہیں تھا۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا تھا کہ فنی تخلیق کا عمل اتنا سیدھا سادا نہیں جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ تخلیقی عمل کی نفسیات کو علم و شعور کی سطح پر سمجھنے کا یہ مطلب نہیں ہوتا، کہ اس کی پراسراریت ختم ہو جاتی ہے۔ انسان کی پیدائش کے بارے میں ہم سبھی کچھ جانتے ہیں، لیکن اس سے انسان اور اس کی تخلیق کی سریت Mystery میں کیا کمی آئی۔ بلکہ کچھ اضافہ ہی ہوا۔ میں دراصل جس بات پر اصرار کرنا چاہتا تھا، وہ یہ تھی، کہ فنکار ہر اعتبار سے ہمارے اور آپ کے جیسا ہی انسان ہے، وہ بھی ہماری آپ کی طرح عورت کو عورت، جنگ کو جنگ اور خون کو خون سمجھتا ہے۔ خارجی حقیقت کا ادراک بھی وہ ہماری آپ کی طرح ہی اپنے حواس سے کرتا ہے، لیکن یہاں پر اس کی اور ہماری مشابہت جو مشترک انسانی خصوصیات کی بنا پر تھی ختم ہو جاتی ہے، جب کہ صحافی مضمون نگار۔ رپورتاژ اور روزنامچہ لکھنے والے حقیقت کی صرف آئینہ داری کرتے ہیں، فنکار اپنے فن کے ذریعے حقیقت کو .Tranomute کرتا ہے۔ اسے نہ صرف جمالیاتی حسن عطا کرتا ہے، بلکہ اس میں وہ آفاقی معنویت پیدا کرتا ہے، جو صرف فنکار کا تخیل ہی بخش سکتا ہے۔ حقیقت کو آرٹ بننے تک جن مراحل سے گذرنا ہے، وہ ان مراحل سے کم پُراسرار اور صبر آزما نہیں جن سے گذر کر قطرہ گوہر بنتا ہے۔

ایک فنی تخلیق انسان کی شعوری اور غیر شعوری طاقتوں کا ایک ایسا پراسرار نتیجہ ہوتی ہے، کہ اس کے متعلق کسی بھی قسم کی سیدھی سادی اور Facile نظریہ سازی صرف ہماری سادہ لوحی کا پردہ چاک کرتی ہے۔ خارجی حقیقت سے فنکار اور فنکار سے فن پارے کی طرف ہمارا تنقیدی سفر بھی اس قدر متنوع ذہنی اور علمی صلاحیتوں کا متقاضی ہوتا ہے، کہ محض سماجیات اور سیاسیات کا مطالعہ کر کے ہم فنکاری کے متعلق کسی بھی قسم کی سلیقہ مندانہ بات چیت کرنے کے اہل نہیں رہتے۔ چنانچہ فنکار کی سماجی ذمہ داری اور خارجی حقیقت کی طرف اس کے رویّہ کے متعلق ہماری تمام تر خامہ فرسائیاں محض چند فرسودہ اخلاقی اور سماجی Platitudes کے بیان تک محدود رہتی ہیں۔ اور فنکار سے کہنے کے لیے ہمارے پاس کوئی ایسی بات نہیں ہوتی، جو صرف فنکار کے لیے مختص ہو۔ یعنی فنکار کو ہم جن سماجی ذمہ داریوں کا احساس دلانا چاہتے ہیں، وہ لگ بھگ تمام وہی ہوتی ہیں، جو سماج کے دوسرے انسانوں کے لیے بھی ضروری ہیں۔ سماجی ذمہ داری کا شعور عطا کرنے والی ہماری تمام تنقیدوں کا لبِّ لُباب یہ ہوتا ہے، کہ فنکار بھی ایک انسان ہے، ایک شہری ہے معاشرے کا ایک ذمہ دار فرد ہے۔ اور ایک شہری اور سماجی انسان کی حیثیت سے اس پر بھی چند ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں۔ اسے اپنی تحریروں کے ذریعہ سے سماجی اصلاح یا سماجی انقلاب یا بہتر سماج کی تشکیل کا کام انجام دینا چاہیے۔ وہ سماجی برائیوں یا سماج کے سیاسی اقتصادی اور طبقاتی نظام کی خوبیوں یا خامیوں سے بے بہرہ یا غیر متاثر نہیں رہ سکتا۔ وہ سماج کے اہم میلانات اور رجحانات سے بے خبر رہ کر تخلیقِ فن نہیں کر سکتا وغیرہ وغیرہ۔ لیکن ان میں سے ایک بھی بات ایسی نہیں، جس کا تعلق محض فنکار سے ہو۔ یہ تمام باتیں ہر بالغ شہری اور ہر اس شخص کے لیے جو سماج میں کسی بھی قسم کی ذہنی یا دانشورانہ سرگرمی سے منسلک ہو ضروری بن جاتی ہیں۔ یہ چوڑی چکلی تعمیمات کی قبائیں فنکار کے جسم پر بہت ڈھیلی پڑتی ہیں۔ کیونکہ ان کی سلائی کے وقت فنکار کے فنکشن Function۔ اس کے

تخلیقی کام کی نوعیت کی تنقیدی پیمائش کی زحمت کسی نے گوارا نہیں کی..... یہ تعمیمات آنکھ کے اس ڈاکٹر کی ہدایتوں کی مانند ہیں، جن کے چھپے ہوئے پرچے وہ اپنے تمام مریضوں کو تقسیم کرتا ہے۔ اگر فنکار کا کوئی مسئلہ ہے، تو یہ شنکر کی تیسری آنکھ کا مسئلہ ہے، جسے ہمارے نقاد دیکھنے کی کوشش نہیں کرتے۔ اور اس کے ہاتھ میں بھی عام ہدایتوں کا پرچہ تھما دیتے ہیں۔ ہم عموماً کسی شہری کو بھی اس کی شہری ذمہ داریوں کی یاددہانی نہیں کراتے تاوقتیکہ اس کا عمل صریحاً ان کے خلاف نہ ہو..... جب کوئی شخص راستہ چلتے تھوکتا ہے، تو ہم اسے ٹوکتے ہیں..... شہر وہی مہذب مانا جاتا ہے، جس کے راستوں اور دیواروں پر کم سے کم ہدایات لکھی ہوں اور شہر کا قانون شہریوں کی جبلّت بن گیا ہو۔ ہماری تنقید جس قسم کی ڈانٹ ڈپٹ اور فنکاروں کے چالان سے بھری پڑی ہے، اس سے تو یہی اندازہ ہوتا ہے، کہ ادب کے چوراہے پر ہمارے فنکار شیروانیاں اوپر چڑھائے سرِعام استنجاء کر رہے ہیں۔ اور پان تھوک رہے ہیں۔

(۶)

ادب اور آرٹ کے مسائل پر سوچ بچار کرتے ہوئے عموماً ہم جس چیز کو فراموش کر دیتے ہیں، وہ خود فنکار ہے۔ فنکار کو مرکز میں رکھے بغیر ہم آرٹ کے کسی بھی اطمینان بخش تصور کی تشکیل نہیں کر سکتے۔ سماجی حقیقت پر ہم جس اندا سے زور دیتے رہے ہیں، اس سے تو یہی نتیجہ نکلتا ہے۔ کہ سماجی حقیقت معروض میں کوئی ایسی چیز ہے جس کا ادراک اخبار وصحائف اور سماجی علوم کے ذریعہ مکمل طور پر کیا جا سکتا ہے۔ اور اس طرح ہر حقیقت کا ایک ایسا علم ممکن ہے جو مکمل ہو اور سب کے لیے یکساں۔ چنانچہ ہم فنکار سے تقاضا کرتے ہیں، کہ فنکار ایسی ہی حقیقت کو پیش کرے جس کی صداقت کی تصدیق خارجی طور پر سائنسی اصولوں کی روشنی میں ممکن ہو۔ یہ طریقۂ کار بھی فنکار کی انفرادیت پر ضرب لگاتا ہے اور اسے خارجی حقیقت کا انفعالی عکاس بنا کر رکھ دیتا ہے۔ فنکار گویا اسی چیز کو دیکھے اور اسی رنگ میں اور اسی انداز سے دیکھے، جس طرح سب دیکھتے ہیں..... یہ بندھی ٹکی حقیقت کا بندھا ٹکا بیان..... اور طے شدہ فیصلے اخذ کرنے کا رویہ فنکار کے فعال تخلیقی عمل کو ایک میکانکی عمل میں بدل دیتا ہے۔ فنکار حقیقت کو اپنی نظر سے دیکھتا ہے اور ایک فنکار کی حیثیت سے حقیقت کے ان پہلوؤں سے دلچسپی لیتا ہے۔ جن میں عموماً ایک سیاسی آدمی یا سماجی علوم کے ماہر کو دلچسپی نہیں ہوتی..... یعنی حقیقت کے جذباتی، حسّی اور اخلاقی پہلو..... تخلیق کے لمحہ میں فنکار حقیقت کو جس طرح دیکھتا ہے۔ ممکن ہے، وہ آپ کے لیے قابلِ قبول نہ ہو۔ لیکن فنکار کے لیے تو وہی حقیقت ہے، جسے وہ اپنی تخئیل کی آنکھ سے دیکھ رہا ہے۔ حقیقت کا اس کا تجربہ اس کا اپنا ہے۔ دان گاگ نے کرسی کو جس طرح دیکھا، اس کے علاوہ وہ دوسرے طریقے سے اسے دیکھ ہی نہیں سکتا تھا۔ آپ کے لیے یہ کرسی قابلِ قبول نہ ہو تو نہ سہی۔ دان گاگ کو اس پر اصرار بھی نہیں کہ آپ اسے قبول کریں ہی۔ لیکن آپ دان گاگ سے یہ تقاضا نہیں کر سکتے کہ وہ آپ کی دیکھی ہوئی کرسی کی تصویر بنائے یا کرسی کو اس طرح دیکھے، جس طرح آپ دیکھ رہے ہیں۔ جس تخلیقی لمحہ میں دان گاگ نے کرسی کو دیکھا ہے وہ تخلیقی لمحہ پھر اس کے پاس لوٹ کر آنے والا نہیں۔ فنکار حقیقت کا ادراک اپنے وجدان سے کرتا ہے۔ اور فنکار کے لیے کسی بھی مخصوص حقیقت کے وجدانی ادراک کا شعلہ صرف ایک بار بھڑکتا ہے اور پھر ہمیشہ کے لیے سیاہ پوش ہو جاتا ہے۔ وہ سیب، وہ عورت وہ کھیت جن کا اس نے تخلیق کے لمحے

میں فنکارانہ انکشاف کیا تھا، بعد میں وہ اس کے لیے اتنی ہی عام سی مانوس اشیا بن جائیں گی، جیسی کہ وہ دوسروں کے لیے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو فنکار نہ سیب کو کھا سکے نہ عورت کے ساتھ سو سکے۔ وہ لوگ جن کی دلچسپی صرف یہ ہے کہ سیب کو جنتا کا پھل بتائیں یا اجتماعی کھیتوں کی کامیابی کی علامت کے طور پر استعمال کریں، ان کے لیے کمرشیل آرٹسٹ موجود ہیں، جو لہلہاتے کھیت کے بیچ پھول دار فراک میں ملبوس سرخ گالوں اور چمکدار دانتوں والی موٹی عورت کی تصویر بنا سکتے ہیں، جو ہاتھ میں بڑے بڑے سرخ سیب لیے ہنس رہی ہے۔ لیکن فنکار کو اس بات پر اصرار رہے گا، کہ سیب کو جس طرح اور جس رنگ میں اُس نے دیکھا ہے، اُسے آپ قبول کیجیے، یا پھر کیلنڈروں سے اپنی دیواروں کو مزین کرتے رہیے۔ فنکار ہماری تشفی کے لیے نہ تو ایک لفظ کم کرتا ہے، نہ رنگ کا اضافہ کرتا ہے۔ ہم جسے اس کی انانیت پسندی سمجھتے ہیں، وہ دراصل اپنی ذات اور اپنی انفرادیت کو محفوظ رکھنے کا اس کا حیاتیاتی عمل ہوتا ہے۔ بجائے اس کے کہ لوگ اس کے تخیلی تجربے میں جذباتی طور پر شریک ہوتے، وہ اپنی عقل وذہانت کی کسوٹی پر اس تجربے کو پرکھتے ہیں۔ ہم علم ومنطق، ذہانت وفطانت کی شرارتوں سے واقف ہیں۔ ان کا کام ہی کسی چیز کو صحیح یا غلط اچھی یا بُری ثابت کرنا ہوتا ہے۔ آرٹ کا تجربہ نہ اچھا ہوتا ہے نہ بُرا، نہ صحیح ہوتا ہے نہ غلط۔ وہ محض تجربہ ہوتا ہے۔ اس تجربے میں شریک ہونے کے لیے احساس کی تازگی کی ضرورت ہے۔ اگر آپ کی جمالیاتی حس کند ہوگئی ہے تو آپ فنکار کے تجربے سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ آپ جان ہی نہیں سکتے، کہ سیب کی اس تصویر میں ایسی کیا بات ہے، جو لوگوں کو مسرت پہنچاتی ہے۔ وہ لوگ جو فنکار کے تجربہ میں حسی اور جذباتی طور پر شریک نہیں ہو سکتے۔ ان کی تفریحی سرگرمیاں بھی عقل وشعور کی سطح تک محدود رہتی ہیں۔ ادب میں بذلہ سنجی اور ذہانت۔ تدبّر اور حکمت..... چلتی پھرتی اخلاقی باتیں یا یک طرفہ سیاسی رائیں..... سیدھی سادی تعمیمات، یا ہوشیاری اور چابکدستی سے کی گئی فرسودہ باتیں ان لوگوں کا من بھاتا کھاجا ہیں۔ لیکن آرٹ کی دنیا پیچیدہ تجربات کی دنیا ہے۔ جس میں صرف عقل و شعور کے دروازے سے داخل نہیں ہوا جاتا۔ اس دنیا کی سیر کرنے کے لیے آپ کو اپنے پانچوں حواس بیدار رکھنے پڑتے ہیں، شاعر الفاظ کے ذریعہ محض کوئی بات نہیں کہتا..... کوئی ایسی بات جو صرف اپنے عقل وشعور سے سمجھ سکیں، بلکہ جو بات اسے کہنی ہے اس کے لیے الفاظ کا استعمال اس طرح کرتا ہے، کہ لفظ موسیقی بن کر آپ کے کانوں میں گونجتا ہے۔ خوشبو بن کر آپ کے وجود پر چھا جاتا ہے۔ لمس بن کر آپ کے جسم میں کپکپی پیدا کرتا ہے۔ اور تصویر بن کر آپ کی نگاہوں کے سامنے رقص کرتا ہے۔ فنکار کی بات آپ کے حواس کے ذریعہ آپ کے وجود میں سرایت کر جاتی ہے۔ اس لیے آپ جب تک اپنے حواس کے ذریعہ فنکار کے تجربہ میں شریک نہیں ہوتے، تب تک آپ یہ جان بھی نہیں سکتے، کہ تجربہ کیا ہے۔ اسی لیے کسی بھی بڑے فنی تجربہ کو آپ محض عقل وشعور کی سطح پر سمجھا بھی نہیں سکتے۔ کیونکہ کسی نظم کو پڑھتے وقت آپ کی آنکھ نے جو کچھ دیکھا ہے، آپ کے لمس نے جو کچھ محسوس کیا ہے۔ آپ کے کان نے جو کچھ سنا ہے اسے آپ چند جملوں میں کیسے بیان کر سکتے ہیں۔ یہ وہ مقام ہے، جہاں تنقید اور تخلیقی تنقید دونوں سپرانداز ہو جاتے ہیں۔ ''جنگ اور امن''، ''جرم اور سزا''، ''مادام بواری''، ''رعیاتِ خیام''، یا ''دیوانِ غالب'' کو پڑھتے وقت آپ جس پہلودار تجربہ سے گزرتے ہیں، کتاب کو ختم کرنے کے بعد اس

تجربہ کی مکمل بازیافت آپ کیسے کر سکتے ہیں۔ جنگ و امن کے متعلق سوائے چند جملوں کے آپ کے پاس کہنے کو کیا رہتا ہے، اسی لیے کسی بھی ادبی تخلیق کی تنقید اس تجربے کا جو اس تخلیق کے مطالعہ سے آپ کو حاصل ہوتا ہے۔نعم البدل نہیں ہوتی..... چنانچہ ادبی تخلیق کے متعلق عقل و شعور کی سطح پر ہماری ہر قسم کی خیال آرائی اور رائے زنی بے کار ثابت ہوتی ہے۔ فنکار کا کام نہایت مشکل ہوتا ہے، وہ ایک بے قابو مواد کو ہیئت کی گرفت میں لینا چاہتا ہے۔ تخلیقی جبلّت کی اندھی طاقتوں کو الفاظ کے نازک آبگینوں میں قید کرنا چاہتا ہے۔ اپنی روح کے انتشار کو جمالیاتی روپ میں بدلنا چاہتا ہے۔ یہ کام جس نظم وضبط کا مطالبہ کرتا ہے اسے تو صرف فنکار کا دل ہی جانتا ہے۔ جذبات کا ایک شوریدہ سر سمندر ہے، جس کی اپنی ایک پھنکار ہے۔ اپنا اتار چڑھاؤ ہے۔ اپنی لے ہے۔ اس لے کو اسے عروض کی گرفت میں لینا ہے۔ ہر موج کے رنگ کو لفظ میں گرفتار کرنا ہے۔ اس کی شدت کے لمس کو زباں کا روپ دینا ہے۔ فنکار تخلیق کے دوران جن ہفت خوانوں کو طے کرتا ہے، ان کا آدمی کو کوئی شعور نہیں ہوتا..... وہ تجسس اور دریافت اور انکشاف کے جن مراحل سے گزرتا ہے ان کو ہم کیسے جان سکتے ہیں۔ اس کے باوجود ہماری کوشش یہ ہوتی ہے، کہ اس کے پُر پیچ تخلیقی عمل کے نتیجے کو اپنی منطق کی کسوٹی پر کسیں۔ ہمارے عقیدوں اور آدرشوں۔ ہمارے تعصبات اور مطالبات کی سطح پر اسے کھینچ لائیں۔ بجائے اس کے کہ ہم تصویر کی دنیا میں داخل ہوں، ہم ہمارے ذہن کی فریم میں تصویر کو جکڑ لینا چاہتے ہیں۔

فنکارانہ تخیل ہمیشہ انفرادی رہا ہے۔ خارجی دنیا سے متاثر ہونے کے باوجود اس کے تخیل کی انفرادی نوعیت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ فن کو فنکار کے منفرد تخیل کی سحر طرازیوں سے محروم کر دیجیے..... سوائے میٹھی میٹھی زبان..... اور تکلنکی کرتبوں کی چکا چوند کے اس کے پاس کوئی ایسی چیز نہیں رہتی جو اسے صحافت سے ممتاز بنائے۔ صحافی کی خصوصیت یہ ہے، کہ وہ وہی دیکھتا ہے، جو سب دیکھتے ہیں یا دیکھنا چاہتے ہیں جہاں پر صحافی کی نظر ٹھہرتی ہے۔ وہاں سے فنکار کی نظر اپنا کام شروع کرتی ہے۔ فنکار کو اس بات پر اصرار نہیں کہ اس نے جو کچھ دیکھا ہے، اسے لوگ قبول کریں، لیکن اسے اس بات پر اصرار ضرور ہے، کہ وہ جو کچھ دیکھ رہا ہے اور جس طرح دیکھ رہا ہے، اسے دیکھنے کا اسے حق اور اختیار رہے۔ صحافت میں اہم چیز واقعہ یا خارجی دنیا کا عکس ہوتا ہے لیکن فن میں اہم چیز فنکار کی وہ نظر ہوتی ہے، جو واقعہ یا عکس کو ایک نئی معنویت بخشتی ہے۔ آخر وہ کونسی قوت ہے جو ایک کرسی کو وان گاگ کی کرسی ایک سیب کو سیزان کا سیب۔ ایک رنڈی کو منٹو کی رنڈی بناتی ہے۔ اینٹ گارا چونا۔ خام مواد تو وہ خارجی دنیا ہی سے حاصل کرتا ہے۔ لیکن اس خام مواد سے فن کا جو رنگ محل تعمیر کرتا ہے، اس کے در و دیوار اور نقش و نگار ایک معمار اعظم کے خلاق تخیل کی سحر طرازیوں کا طلسم ہوتے ہیں۔ کسی دوسرے کے بلیو پرنٹ کا عکس نہیں۔

چنانچہ فنکار کی اگر کوئی سماجی ذمہ داری ہوسکتی ہے، تو صرف یہ ہے، کہ وہ بھیڑ، پبلک، عوام، عام آدمی کے ہاتھوں آرٹ کے Vulgarization کی تمام کوششوں کی مخالفت کرے۔ اپنے تخیل کی آزادی۔ اپنی فکر و نظر کی آزادی اپنی کرسی۔ اپنے سیب، اپنی رنڈی کو اپنی نظر سے دیکھنے کا حق..... اپنے تخلیقی تجربے کے آزادانہ تجسس کے اختیار پر زور دے۔ اگر شاعر سماج کی آنکھ ہے تو یہ بات خود سماج کے فائدے میں ہے کہ یہ آنکھ حق ہے۔ سورج

کی سُرخ ٹکیہ۔ کھیتوں کی سرکشی اور دھنک کے سات رنگ دیکھتی رہے۔ اس آنکھ کو رنگین چشمے پہنانا۔ اس پر آہنی غلاف ڈالنا۔ اسے ضعیف البصر بنانا تاکہ وہ دور کی چیزیں دیکھ ہی نہ سکے، اس سماج کے لیے جو خود اقدار کے اندھیرے میں ہاتھ پاؤں مار رہا ہے، خطرناک ہے۔ عام آدمی۔ عوام۔ حکومت۔ ریاست۔ ترسیل کے آلے (اخبار، ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن) سب فنکار کو اپنے رنگ میں ڈھالنا اور اپنی ضرورتوں اور تقاضوں کے تحت اس کا استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ عام آدمی چاہتا ہے، کہ فنکار اس کے روٹی کپڑے کے مسائل حل کرے۔ انقلابی عوام چاہتے ہیں، کہ وہ ان کے جذبات کی گرمی کو برقرار رکھے۔ تفریح پسند پبلک چاہتی ہے، کہ وہ اس کے لیے کیف آور ادب تخلیق کرے۔ ریاست کو اپنے آدرشوں کی تبلیغ کے لیے اس کے تخیل کی سحر کاریوں کی ضرورت ہے۔ حکومت اسے رام کرنا چاہتی ہے۔ کہ اس کی حق گوئی اور بے باکی اس کے لیے خطرہ نہ بننے پائے۔ ماس میڈیا کا ایک ہی سروکار ہے۔ عوام کو تفریح پہنچانا۔ ہر چیز کو عام پسند بنانا۔ فن تو اخروٹ کی مانند ہوتا ہے، جس کے مغز تک پہنچنے کے لیے اس کی چھال کو توڑنا پڑتا ہے۔ لیکن ماس میڈیا کی کوشش یہ ہوتی ہے۔ کہ مغز کو چاکلیٹ میں ملفوف کر کے پبلک کو پیش کیا جائے۔ تاکہ توڑنے چھیلنے، چبانے کے عمل سے گذرے بغیر وہ چاکلیٹ کی جگالی کرتے رہیں۔ آرٹ کو عام فہم، مقبول عام۔ دلچسپ اور چٹخارے دار بنانے کے تقاضوں میں۔ آرٹ کو عام آدمی کی تفریح، عوام کی تعلیم۔ معاشرتی آدرشوں کی ترویج۔ ریاستی نصب العین کی تبلیغ بنانے کے شور وغل میں جس آواز کو درخور اعتنا نہیں سمجھا جاتا، وہ خود فنکار کی آواز ہے، جو اپنی بات کہنے، اپنی رُوح کی پکار سننے، اپنے تجربے کی سچائی کو پیش کرنے کا حق مانگتی ہے۔ فنکار پوپولر کلچر اور آمرانہ احتساب کی چیرہ دستیوں سے بچنے کے لیے آج پھر اپنے فن کے حصاروں میں سمٹ آیا ہے۔ جب اس کی طرف انگلیاں اٹھا کر چیخا جاتا ہے، کہ فن عام آدمی کے لیے ہے، عوام کی ملکیت ہے۔ ریاست کے لیے ہے، تو فنکار صرف ایک ہی جواب دیتا ہے۔ فن صرف فن کے لیے ہے۔

فنکار جب فن برائے فن کی بات کرتا ہے۔ اسے شوقِ فضول یا انسانی ذہن کی ایک Gratutous سرگرمی کہتا ہے، تو وہ اچھی طرح جانتا ہے، کہ آج کے زمانے میں اس کی بات کا وہی مطلب نہیں ہے، جو مثلاً جمالیات پرستوں کے زمانے میں تھا۔ ممکن ہے کسی زمانے میں فن کے ذریعہ آدمی کو سماجی فائدہ پہنچتا ہو۔ فن کے ذریعہ وہ علم یا معلومات..... اخلاقی تعلیم، آدابِ محفل، بذلہ سنجی، ذہانت و فطانت حاصل کرتا ہو..... شاعری کے ذریعہ ورجل نے تو کھیتی باڑی کی بھی تعلیم دی تھی۔ لیکن اس قسم کے سب کام آج کل آرٹ نہیں کر رہا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے، کہ آج ہر کام مثلاً کھیتی باڑی وغیرہ زیادہ، پیچیدہ ہو گیا ہے۔ اور دوسری وجہ یہ ہے، کہ اس قسم کا علم یا تعلیم حاصل کرنے کے سماج نے دوسرے بہتر طریقے ایجاد کر لیے ہیں۔ لہٰذا فنکار کے پاس کوئی ایسا کام نہیں رہ گیا، جو سماج کے لیے ان معنوں میں کارآمد ہو، جن معنوں میں دوسرے کام مثلاً سائنس یا ٹکنولوجی کے کام کارآمد ہیں۔ لیکن وہ معاشرہ جس کی ہر سرگرمی Utility کی قدر پر مبنی ہو، وہ کسی بھی شوق فضول کو برداشت نہیں کرتا۔ چنانچہ فنکار سے کہا جاتا ہے کہ وہ بھی کچھ بھلے مانسوں کا سا کام کرے۔ محض قافیہ پیمائی کرنے اور مضامین کے طوطا مینا اڑانے سے کیا فائدہ۔ کچھ نہیں تو فنکار کم از کم حلال کی روٹی تو کھائے۔ جن عوام کی محنت پر وہ پروان چڑھتا ہے، انھیں کچھ

لوٹائے بھی تو سہی۔ جس کاغذ پر وہ لکھتا، جس روشنائی کا وہ استعمال کرتا ہے، جس پریس میں وہ اپنی کتاب چھپواتا ہے، وہ عوام کی محنت کا ثمر ہیں۔ انسانی تمدن کی میراث ہیں۔ فنکار اپنے مقاصد کے لیے ان کا استعمال کرتا ہے، لیکن اُن ہاتھوں کو سلام نہیں کرتا، جو کاغذ اور روشنائی بناتے ہیں اور پریس چلاتے ہیں۔ فنکار جونک بن کر سماج کا خون چوستا ہے اور پھر اپنی انفرادیت کے جوہڑ میں ہانپتا پڑا رہتا ہے۔ ہر آدمی سماج میں سماج کے لیے کچھ نہ کچھ کرتا ہے، لیکن ایک فن برائے فن کا علمبردار فنکار ہے، جو الفاظ کے پیچوں میں الجھتا ہے۔ علامتوں کے جنگلوں میں ہرزہ گردی کرتا ہے۔ زبان کی نوک پلک درست کرتا ہے۔ قافیہ پیمائی میں سر کھپاتا ہے۔ یہ فنکار وہی جذامی ہے، جو اپنے فن کی اندھیری گھپا میں بیٹھا اپنے زخم کو سہلاتا ہے۔ اور سسکاریاں بھرتا ہے۔ اس نے ادب جیسے گراں مایہ تہذیبی سرمایہ کو اپنی گندی اور مریض شخصیت۔ اپنی بے راہ روی اور لامرکز انفرادیت کا چہ بچہ بنادیا اور اپنی روح کی تمام نجاست کو اس میں بہا دیا۔ فنکار نے آرٹ ہی سے نہیں، زندگی، سماج اور انسان سے بھی غداری کی۔ سماج کو ایسے فنکار کی ضرورت نہیں، جو فن و ادب جیسی اہم سماجی اور تہذیبی سرگرمی کو شوقِ فضول سمجھتا ہے۔ سماج کو ایسے فنکار کی ضرورت ہے، جو ان سماجی سرگرمیوں کا ایک فعّال حصہ بنے جو افراد سماج ایک بہتر سماج کے حصول کے لیے کر رہے ہیں۔

فنکار کے پاس ان باتوں کا صرف ایک جواب ہے اور وہ آڈن نے دیا ہے۔ ''وہ کم و بیش نصف درجن چیزیں جن کے لیے ایک باحمیت آدمی ضرورت پڑنے پر اپنی جان تک دینے کو تیار ہو جاتا ہے، ان میں سے ایک وہ حق ہے، جو اپنے شوقِ فضول کے لیے مانگتا ہے۔''

ایک فنکار کی حیثیت سے لفظ، زبان اور خیال سے کھیلنے کی بات سماج سیوکوں۔ کمیساروں اور افسروں کی سمجھ میں نہیں آئے گی ان لوگوں کے لیے ہر سرگرمی ایک کام ہے فنکار کام کی اہمیت کا انکار نہیں کرتا، لیکن وہ کھیل کو کام بنانا نہیں چاہتا۔ کیونکہ وہ جانتا ہے کہ شوقِ فضول کسی بھی معاشرہ کی صحت کے لیے کتنا ضروری ہے۔

لیکن عموماً فنکار اس خطابت کے سامنے سپر انداز ہو جاتا ہے، جس کی کاری ضرب اس کے انسانی ضمیر پر پڑتی ہے۔ وہ خود کو وہ سپاہی سمجھنے لگتا ہے، جو اپنے دستے سے مفرور فن کے رنگ محل میں شب عیش گذار رہا ہو، جب کہ اس کے ساتھی موت اور حیات کی جنگ میں برسر پیکار ہوں۔ چنانچہ اپنے اس احساسِ گناہ سے نجات پانے کے لیے وہ سماج سے خود سماج کی Terms پر مصالحت کر لیتا ہے۔ سماج کے لیے سودمند اور کارآمد ثابت ہونے کا جذبہ خالص انسانی جذبہ ہے اور فنکار اس جذبے کے سامنے سپر انداز ہو جاتا ہے۔ اب وہ نہ قافیہ پیمائی کرتا ہے نہ ہیئت پرستی۔ بلکہ ایک مقصد اور ایک نصب العین کے تحت ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ اب وہ ہر چیز کو سماجی مفاد، سماجی ضرورت، سماجی مقصدیت کی ترازو میں تولتا ہے۔ پہلے تو وہ یہ کرتا تھا، کہ اپنے ہر تجربے کو اس کی منطقی حدود تک پہنچاتا تھا، کیوں کہ تخیلی سطح پر یہ ممکن ہے کہ تجربے کی تمام پہنائیوں کو گرفت میں لیا جائے اور اس وقت اس بات سے سروکار نہ رکھا جائے، کہ اس تجربے کو سماج قبول کرے گا یا نہیں..... یا پورا سماج جن آدرشوں کے تحت ایک خاص نصب العین کی طرف اشارہ کر رہا ہے تو ہمارا یہ تجربہ اِن آدرشوں کی حقیقت یا اصلیت کو بے نقاب کر کے سماج کو انتشار میں مبتلا تو نہیں کرے گا۔ لیکن اب تو چونکہ فنکار جانتا ہے، کہ اس کے فن کا سماج پر براہِ راست اثر پڑ رہا ہے،

اس لیے فنکار اب کوئی بات ایسی نہیں کہتا، جس سے وہ قوتیں کمزور ہوں، جن کے تحت ایک سماج ایک خاص نصب العین کی طرف حرکت کر رہا ہے، مثلاً وہ جانتا ہے کہ تشدد بری چیز ہے اور تشدد سے کوئی مسئلہ حل نہیں ہوتا، لیکن وہ یہ بات نہیں کہتا، کیونکہ اسے خوف ہے کہ وہ انقلابی قوتیں جو تشدد ہی کے ذریعے اقتدار حاصل کرنا چاہتی ہیں، اس کے اس رویہ سے کمزور ہوتی ہیں۔ فنکار بھی اب انہی تعصبات انہی مفاہمتوں اور اخلاقی سمجھوتہ بازیوں کا شکار ہو جاتا ہے جو سماج کا طرزِ عمل ہے۔ اسے اگر محسوس ہوتا ہے، کہ پورا سچ سماج کے حق میں نہیں تو وہ صرف آدھا سچ بولتا ہے۔ اگر ایک مزدور گولی سے مار دیا جائے، تو وہ خون کے آنسو روتا ہے، لیکن اگر انقلابیوں کا دستہ بے رحم سفا کیوں پر اتر آئے تو وہ خاموش رہتا ہے۔ کہتے ہیں کہ آڈن، سپین میں گیا تو تھا عوامی فرنٹ پر لڑنے کے لیے، لیکن وہ ہوٹل میں پنگ پانگ ہی کھیلتا رہا۔ وجہ یہ تھی کہ اس نے انقلابی دستوں میں بھی تشدد کی طرف وہ رغبت دیکھی، جسے اس کا ضمیر قبول نہ کر سکا۔ انقلابی ہونے کے لیے Fanatic ہونا ضروری ہے۔ تاکہ آدمی کی نظر یک طرفہ رہے۔ سفید اور سیاہ میں انتخاب ممکن ہے۔ دشواری اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب سفید اور سیاہ باہم مل کر اس حقیقت کا تارو پور بنتے ہیں، جو دراصل ہماری زندگی کی حقیقت ہے۔ فنکار چونکہ Fanatic نہیں ہوتا۔ اس لیے حقیقت کو اس کے تمام روشن اور تاریک پہلوؤں کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ وہ جب بھی بولتا ہے پورا سچ بولتا ہے اور عام آدمی کے تعصبات کا شکار نہیں بنتا۔ لیکن پورا سچ بولنے کا فنکار کے پاس ایک ہی طریقہ ہے۔ وہ درباری مسخرے کی طرح لفظوں اور خیالوں سے کھیلتا رہے۔ سب درباری جانتے ہیں، کہ یہ تو مسخرا ہے، کوئی کام کی بات نہیں کہتا، یہ تو صرف مسخرا ہی جانتا ہے، کہ جو بات وہ کہہ رہا ہے صرف وہی کام کی ہے۔ ہر درباری کی بات کسی نہ کسی حکمتِ عملی کا شکار ہوتی ہے۔ اگر حکمتِ عملی نہیں ہوتی، تو صرف مسخرے کی۔ اسی لیے وہ سچ بولتا ہے اور بہت کڑوا سچ بولتا ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں، کہ وہ محض بذلہ سنجی اور ضلع جگت سے کام لے رہا ہے۔ یہ تو مسخرا ہی جانتا ہے، کہ بذلہ سنجی حقیقت کو بے نقاب کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ شوقِ فضول سے اعصاب اور ہاضمہ ٹھیک ہو یا نہ ہو، کم از کم وہ آدمی کو سچ بولنا تو سکھاتا ہے۔

چنانچہ فنکار کی ہیئت پرستی کا مطلب صرف یہ ہوتا ہے، کہ وہ اپنے فنکارانہ تخیل کا بھرپور تخلیقی استعمال کرتا ہے۔ فنکارانہ تخیل حقیقت کا جس قسم کا علم اور عرفان بخش سکتا ہے۔ وہ نہ سماجی علوم سے ممکن ہے نہ سیاسی دستاویزوں سے۔ فن کے ذریعہ فنکار حقیقت کا حسی تجربہ حاصل کرتا ہے۔ سائنس اور سماجی علوم دنیا کو بدلتے ہیں، لیکن اس بدلی ہوئی دنیا میں رہنے والا آدمی احساس کی کس سطح پر حرکت کرتا ہے، اس کے روحانی اور جذباتی مسائل کیا ہیں، ان کا عرفان صرف فن کے ذریعہ ممکن ہے۔ فنکار انسان کو .Statistics کے ایک عدد کے طور پر قبول نہیں کرتا۔ سماجی علوم بتاتے ہیں، کہ آدمی کو یہ یہ مادی آسائشیں حاصل ہو جائیں، تو آدمی ایک .Statistical unit کے طور پر خوش رہے گا۔ فنکار دیکھتا ہے، کہ آدمی مادی آسائشیں حاصل کرنے کے باوجود اگر خوش نہیں ہے، تو کیوں نہیں ہے، اور اگر خوش ہے، تو اس کی خوشی کی نوعیت کیا ہے۔ فنکار آدمی کے احساساتی اور جذباتی وجود سے سروکار رکھتا ہے، اس کے روحانی اور جبلی تقاضوں پر نظر رکھتا ہے اور آدمی کے احساس کو گرفت میں لینے کا اس کے پاس ایک ہی ذریعہ ہے۔ زبان۔!

ایلین ٹیٹ نے بتایا ہے، کہ فنکار جس ''جہنم زار'' کی طرف اشارا کرتا ہے، وہ خود جہنم زار کا ایک حصہ ہوتا ہے، وہ اس جہنم سے باہر رہ کر دوسروں کو نہیں بتاتا کہ یہ ''جہنم ان کے لیے ہے۔'' معاشرہ اپنے افراد کے لیے جو جہنم بناتا ہے، اس میں دوسرے لوگوں کے ساتھ فنکار بھی شریک ہوتا ہے۔ چونکہ دوسرے لوگوں کے پاس زبان نہیں ہوتی۔یعنی وہ زبان جو احساس کا اظہار ہو۔اس لیے دوسرے لوگ اس فریب میں مبتلا رہتے ہیں، کہ وہ کسی جہنم میں نہیں جی رہے۔جس چیز کو آپ نام نہیں دے سکتے، وہ گویا وجود ہی نہیں رکھتی۔ جدید آدمی کے لیے کوئی جہنم ہوتا ہی نہیں۔ اگر ہمارے فنکار اس کی طرف ہماری توجہ مبذول نہ کراتے۔ فنکار نے احساس کو زبان بخشی اور اس طرح اس دنیا کی آگہی عطا کی جس میں ہم رہتے تو تھے، لیکن جس کی حقیقی ماہیت سے ہم واقف نہیں تھے۔ احساس کی سطح پر ہم اس جہنم کو محسوس تو کرتے تھے لیکن چونکہ ہمارا احساس زبان سے محروم تھا، اس لیے ہم احساس کو خیال میں بدل نہ سکتے تھے۔ فنکار احساس کو زبان عطا کرتا ہے، اور اس طرح اسے فکر کی سطح پر پہنچا دیتا ہے، ہم اس چیز سے ''آگاہ'' ہو جاتے ہیں جسے صرف موہوم طور پر محسوس کرتے تھے۔

انسان حیوانی اور میکانکی سطح پر نہیں جیتا۔ وہ جو کچھ کرتا ہے، سوچ سمجھ کر کرتا ہے۔ وہ جاننا چاہتا ہے، کہ وہ یہ کام کیوں کر رہا ہے۔ انسان بغیر علم کے عمل کا اہل نہیں رہتا۔ جب وہ بغیر جانے بوجھے کام کرنے لگتا ہے تو گویا وہ آدمی نہیں، بلکہ مشین ہے۔ آپ آدمی کو مشین نہیں بنا سکتے۔ آدمی اپنی میکانکی حالت کو بغیر احتجاج کے قبول نہیں کرتا۔ وہ میکانکی تو اتر سے سر بلند کر کے پوچھ ہی لیتا ہے، آخر کیوں کیوں کیوں۔؟ مجھے یہ کام کرنا ہے، تو کیوں کرنا ہے۔ وہ اپنے عمل، اپنی انسانی سرگرمی کی ہر نوعیت کو سمجھنا چاہے گا۔ وہ اپنے اعمال کی علم و آگہی کا مطالبہ کرتا رہے گا اور جس قسم کے علم و آگہی کی ضرورت ہے، وہ اگر محض سائنس اور سماجی علوم بہم پہنچا سکتے، تو پھر تہذیب کی اتنی ہائے وائے کی ضرورت ہی کیا تھی۔ آدمی کسی نہ کسی طرح کسی نہ کسی سطح پر فن کا مطالبہ کرتا رہے گا، تا کہ وہ اپنے احساساتی اور جذباتی وجود کی آگہی حاصل کرتا رہے۔فن کے بغیر آدمی زندہ تو رہ سکے گا، لیکن محض ایک مشین کی طرح۔ جس قسم کی زندگی وہ ماضی میں گذارتا رہا ہے۔ اور حال اور مستقبل میں گزارنا چاہتا ہے، وہ فن کے بغیر ممکن نہیں۔

فنکار ہر اس علم کی قدر کرتا ہے، جو انسان کو زندگی کی حقیقتیں سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ لیکن فنکار یہ بھی جانتا ہے کہ جس قسم کی خود آگہی فن کے ذریعہ انسان کو حاصل ہوتی ہے۔ وہ نہ سائنس سے حاصل ہوتی ہے، نہ دوسرے سماجی علوم سے۔ دوسرے علوم کی طرف فن کار کا رویہ حقارت کا نہیں بلکہ انکسار کا رویہ ہوتا ہے۔ آڈن نے ایک جگہ کہا ہے، کہ فنکار ہر قسم کی نخوت کا شکار ہو سکتا ہے۔ سوائے اس نخوت کے جو سماجی کارکن میں پائی جاتی ہے۔ ''ہم تو یہاں اس دنیا میں دوسروں کی مدد کرنے کے لیے ہیں۔ پتہ نہیں دوسرے لوگ یہاں کیا کر رہے ہیں۔''

فنکار جانتا ہے دوسرے لوگ کیا کر رہے ہیں۔ دوسرے لوگوں کے ساتھ اس کا رشتہ کبھی لاگ کا اور کبھی لگاؤ کا رشتہ ہے۔ لیکن وہ اس رشتے کو ٹوٹنے نہیں دیتا۔ وہ محض من بھاتے لوگوں کی ترجمانی نہیں کرتا۔ بلکہ ان لوگوں میں بھی دلچسپی لیتا ہے، جنھیں وہ ذاتی طور پر پسند نہیں کرتا۔ اچھے برے لوگوں کی جو رنگا رنگ دنیا شیکسپیئر اور بالزاک نے تخلیق کی ہے، وہ اس آدمی سے کیسے ممکن ہے جو اپنے فن کے ڈرائنگ روم میں آدمیوں کو چن چن کر۔ سونگھ سونگھ کر،

اور تول تول کر داخل کرتا ہو۔ فنکار تو فلسفی سائنس داں اور سیاسی آدمی سب کو قبول کرتا ہے۔ البتہ یہ فلسفی اور سیاسی آدمی ہوتا ہے، جو فنکار کو کان پکڑ کر اپنی ریاست کے باہر چھوڑ آتا ہے، کیوں کہ سیاسی آدمی فنکار سے جو تقاضے کرتا ہے، انھیں بحیثیت ایک فنکار کے وہ قبول نہیں کرسکتا کیوں کہ ان تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے جن ذہنی صلاحیتوں کی ضرورت ہے، وہ اس کے پاس نہیں۔ اس کے پاس تخیل کی قوت ہے، جو صرف تخلیق کا کام کرسکتی ہے اور تبلیغ کے لیے بالکل بے کار ہے۔ تبلیغ کے لیے خطابت کی ضرورت ہے، جو اس کے پاس نہیں ہوتی۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ تبلیغ نہ کی جائے وہ صرف یہ کہتا ہے کہ اس کے پاس کوئی ایسی صلاحیت نہیں جو تبلیغ کے کام آسکے فنکار کے پاس زبان ہے، جس کا استعمال وہ تخلیقی طور پر کرتا ہے، تبلیغی اور ترغیبی طور پر نہیں۔ زبان کے تبلیغی اور ترغیبی استعمال کی اپنی ایک الگ نفسیات ہے، جس سے فی الحال ہمیں سروکار نہیں۔ ہم سمجھتے ہیں، کہ محض زبان کے ذریعہ لوگوں کو کسی کام کی ترغیب دلائی جاسکتی ہے، لیکن جیسا کہ لسانی نفسیات کے ماہروں نے بتایا ہے، کہ محض زبان کسی بھی عمل کی براہ راست محرک نہیں ہوتی۔ لوگ کسی بھی عمل کے لیے اس وقت رضامند ہوتے ہیں، جب انھیں قائل کردیا جائے، کہ یہ عمل ان کے فائدے میں ہے۔ اور آدمی محض زبان کے زور پر کسی کو قائل نہیں کرتا۔ اسی لیے پروپگینڈا لوگوں کو متاثر کرنے کے لیے بے شمار ایسے طریقے اپناتا ہے، جن کا تعلق محض زبان سے نہیں ہوتا، بلکہ انسانی نفسیات سے ہوتا ہے۔ فنکار کے یہاں زبان کا استعمال اظہار اور ابلاغ کی سطح پر ہوتا ہے۔ فنکار کے یہاں لفظ و معنی کی جو جانکاہ کشمکش ملتی ہے وہ جیسا کہ وہائٹ ہیڈ نے بتایا ہے "نادر خیال اور ضدی زبان" کے درمیان کی کشمکش ہے۔ کیونکہ فنکار زبان تو عام بول چال ہی کی استعمال کرتا ہے، لیکن اسے ہر گھسے ہوئے لفظ پر اپنے احساس کا نقش ثبت کرنا ہوتا ہے۔ زبان اس کام کے لیے مشکل ہی سے رضامند ہوتی ہے۔ کیونکہ ہر لفظ کے ساتھ اتنے متنوع انسلاکات وابستہ ہوتے ہیں کہ اسے ایک مخصوص خیال یا احساس کے لیے اس وقت تک استعمال نہیں کیا جاسکتا، جب تک ان انسلاکات سے پیچھا نہ چھڑایا جائے زبان گویا اس ڈھیلے ڈھالے جامہ کی مانند ہے، جسے بے شمار متنوع اور مختلف خیالات کی ستر پوشی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ وٹ گن شٹائن نے تو یہاں تک کہا ہے کہ "زبان" خیال کی پردہ داری کرتی ہے۔ جس کی وجہ سے ہم کپڑوں کی ظاہری صورت سے خیال کی صورت کا اندازہ نہیں لگاسکتے۔ کیونکہ کپڑوں کی ظاہری صورت کسی دوسرے ہی مقصد کے لیے تراشی گئی ہے اور اس مقصد کے لیے یقیناً نہیں کہ ہم ان کے ذریعہ (خیال کے) جسم کی ہیئت پہچانیں۔"

فلسفہ اور سائنس لفظ کو اس کے محدود سے محدود معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ جب کہ شعر میں لفظ کی شکل اور شباہت، رنگ اور آہنگ اس کے معنی کی توسیع ہوتی ہے۔ اسی لیے شعر کو محض لغت کی مدد سے نہیں سمجھا جاسکتا اور نہ ہی اپنی زبان میں کسی دوسری زبان کے شعر کا ترجمہ لغت کی مدد سے ممکن ہے۔ علمی کتابوں کے ترجمے دار الترجمہ کے ذریعہ ممکن ہیں، لیکن تخلیقی ادب کا ترجمہ ہمیشہ انفرادی عمل رہتا ہے اور یہ عمل میکانکی نہیں، تخلیقی ہوتا ہے۔ ترجمہ کی کامیابی کا دارومدار بھی محض قدرتِ زبان پر نہیں ہے، بلکہ زبان کا تخلیقی استعمال ہے، اور تخلیقی عمل ہمیشہ انفرادی رہا ہے، اجتماعی نہیں۔ جس قسم کے تراجم آج کل ملک کی مختلف زبانوں میں ہو رہے ہیں، وہ تخلیقی ادب کی سب سے

بڑی توہین ہیں۔ کیونکہ مترجم زبان کو صرف لغوی معنی کی سطح پر دیکھتا ہے اور فنکار نے جس طرح زبان کا حسّی اور جذبی استعمال کیا ہے، اس سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ ہمارا آج کل کا بشیتر ادب جو اس قدر روکھا پھیکا ہے، اس کی وجہ بھی یہی ہے، کہ ہمارے لکھنے والوں میں زبان کا وہ تخلیقی استعمال نہیں ملتا، جو انفرادی اسلوب کی طرف پہلا قدم ہے، فنکار سمجھتا ہے کہ سماجی حقیقت۔ کہانی کا مناسب موضوع ہاتھ آجائے، تو پھر زبان چاہے ایسی بھی ہو، کام چل جائے گا۔ اسی لیے ہمارے یہاں قدرتِ زبان کو زبان کے تخلیقی استعمال کا ہم معنٰی سمجھا گیا ہے۔ جہاں زبان میں روانی اور سلاست نظر آئی کہ ہم سمجھ بیٹھے کہ مصنف نے زبان کا نہایت ہی خوش اسلوبی سے استعمال کیا ہے حالانکہ یہ روانی اور سلاست اکثر نتیجہ ہوتی ہے۔ ہر اس حوصلہ شکن مرحلہ سے پہلو تہی کرنے کا، جہاں زبان پٹھے پر ہاتھ ..... دھرنے نہیں دیتی..... مصنف کی ہر پیش قدمی پر بھڑک اٹھتی ہے۔ جتنا مصنف اسے مناتا ہے، اتنا ہی روٹھتی ہے اور کسی بھی طرح وہ کہنے پر تیار نہیں ہوتی جو وہ اس سے کہلوانا چاہتا ہے۔ روانی بڑے اسلوب کی محض ایک خوبی ہے۔ اور محض روانی بڑے اسلوب کی ضمانت نہیں۔ بڑا اسلوب پیدا ہوتا ہے زبان سے تخلیقی طور پر الجھنے سے۔ اور اکثر لکھنے والے محض روانی کی خاطر اس تخلیقی الجھاؤ سے دامن بچا کر نکل جاتے ہیں۔ آپ ذرا بیدی پر لکھے گئے مضامین کا مطالعہ کیجیے۔ ہر نقاد کی تان اسی بزرگانہ نصیحت پر ٹوٹتی ہے، کہ بیدی کو زبان کی طرف زیادہ دھیان دینا ہوگا۔ دراصل ان نقادوں کا ذہن عادی ہے اس رواں اسلوب کا، جس پر نظریں فرّاٹے بھرتی ہوئی دوڑتی چلی جاتی ہیں۔ نہ کہیں سخت پتھر ہیں نہ خطرناک موڑ، نہ تھکا دینے والے نشیب و فراز۔ لیکن بیدی کا مسئلہ آہوئے وحشی کو رام کرنے کا مسئلہ ہے۔ بیدی کے لیے زبان کوئی فیاٹ گاڑی نہیں جو چابی گھماتے ہی سڑک پر بہتی چلی جائے بلکہ ایک بے لگام گھوڑا ہے، جسے قابو میں کرتے کرتے پسینے چھوٹ جاتے ہیں۔ بیدی اور اس معنی میں ہر بڑا فنکار زبان کو ایک میکنزم کے طور پر نہیں، بلکہ ایک آرگنزم کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ لفظ اس کے لیے اتنا ہی زندہ یا مردہ..... تازہ یا فرسودہ۔ صحت مند یا بیمار۔ طاقتور یا کمزور۔ خوبصورت یا بدصورت ہوتا ہے، جتنی کہ کوئی بھی جاندار چیز۔

ماہرینِ لسانیات نے بتایا ہے، کہ لپ لینڈ کے اسکیمو کی زبان میں برف کے لیے سات آٹھ الفاظ ہیں، جو برف کی مختلف قسموں کو ظاہر کرتے ہیں۔ ہم لوگ برف کو صرف ایک دو ناموں سے پہچانتے ہیں، کیونکہ برف باری کا ہمیں تجربہ نہیں اور برف باری کی مختلف قسموں میں جو نازک اور لطیف سا فرق ہے، انھیں وہی لوگ جان سکتے ہیں، جو وہاں کے موسموں سے دوچار ہوئے ہیں۔ ذرا آپ سوچیے تو کہ اگر مریخ سے کوئی آدمی ہماری دنیا میں آئے، تو وہ محبت، نفرت، خوف، غصہ، غم اور مسرت کے الفاظ سے ہماری جذباتی زندگی کا کیا قیاس کرے گا۔ وہ تو یہی سمجھے گا، کہ ہر جذبہ محض ایک اکائی ہے۔ آدمی غم زدہ ہوتا ہے، تو روتا ہے، خوش ہوتا ہے تو ہنستا ہے۔ لیکن یہ ہمیں جانتے ہیں، کہ ہر جذبہ کی کتنی نازک اور لطیف تہیں ہیں۔ کیسے ایک جذبہ دوسرے جذبہ میں سرایت کر جاتا ہے۔ کیسے ہر شوریدہ سر جذبے کے نیچے مختلف جذبات کی تہہ آب موجیں بہتی رہتی ہیں۔ ہر جذبہ کے نیم تاریک نیم روشن اتنے مختلف Shades ہوتے ہیں، اتنے موہوم اور مبہم پہلو ہوتے ہیں، کہ ان کی کوئی جامد اور سکہ بند شیرازہ بندی ممکن نہیں۔ مریخ سے آنے والا آدمی محض لفظوں سے ہماری اس جذباتی فضا کا کوئی اندازہ نہیں لگا سکتا۔ اس آدمی

کو آپ ہمارے نقادوں کے وہ مضامین پڑھائیں جو انھوں نے غزل کی روایت پسندی پر لکھے ہیں، تو وہ تو یہی سمجھے گا، کہ محض عشق و محبت کے جذبہ کے اظہار کے لیے اتنی سب غزل خوانی عجب تماشا ہے کہ! ان لوگوں کو کوئی دوسرا کام بھی تھا یا نہیں۔ غزل کے ہزاروں، لاکھوں اشعار محض ایک ہی بات رٹتے رہتے ہیں۔ یہ تو ہمیں جانتے ہیں کہ ہمارے لیے..... اس دنیا کے انسانوں کے لیے..... ایک ہی جذبے کے کتنے نازک اور لطیف پہلو ہوتے ہیں۔ آدمی کی جذباتی زندگی جتنی زیادہ پیچیدہ اور Sophisticated ہوگی اس کے جذبات کے اتنے ہی رنگ اور روپ ہوں گے۔ جذبہ کی انہی باریکیوں، لطافتوں اور رنگارنگیوں پر نظر رکھنا۔ انھیں زبان عطا کرنا۔ فنکار کا فریضہ ہے۔

تخیلی طور پر کمزور فنکار انسان کی جذباتی زندگی کی انہی نزاکتوں کو دیکھنے سے قاصر رہتا ہے۔ ہمارا قبولِ عام اور تفریحی ادب یہی بتاتا ہے کہ محبت ہوئی اور بڑے دھڑلے سے ہوئی۔ لیکن ایک ہی جذبہ نور و ظلمات کے مختلف دائروں سے گذر کر جو ہزاروں رنگ اختیار کرتا ہے، اس کی جلوہ گری تو آپ کو میر و غالب ہی کے یہاں نظر آئے گی۔ بڑے فنکار کی تخلیقی جدّ و جہد کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ کس طرح وہ زبان اور وہ اسلوب۔ وہ قافیہ اور وہ زمین پالیں جو ان کی جذباتی برف باری کو اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ جذب کرسکے۔ برف باری کے لیے اسکیمو کا لفظ گویا برف باری کی طرف اس کے رویہ کا اظہار ہے۔ غالبؔ سے لوگ شکایت کرتے ہیں کہ غدر کی طرف یا اپنے زمانے کی طرف غالبؔ کا رویہ متعین نہیں تھا۔ میرا خیال ہے، کہ ہر چیز کی طرف غالبؔ کا رویہ متعین تھا۔ لیکن یہ رویہ فنکار کا تھا۔ اسی لیے غالبؔ ایک سیاسی آدمی، صحافی، یا مؤرخ کی طرح اس رویہ کا اظہار دوٹوک نپی تلی بھاشا میں نہیں کرسکتے تھے۔ فنکار، صحافی کی طرح اپنے رویہ کے متعلق ''بیانات'' نہیں دیتا۔ اس کا رویہ اس قدر پیچیدہ، موہوم اور مبہم ہوتا ہے، کہ اسے صحافی یا مورخ کی زبان میں ظاہر بھی نہیں کیا جاسکتا..... اسی لیے تو وہ علامتوں اشاروں، کنایوں، استعاروں اور شعری پیکروں کا ایک جال بچھاتا ہے۔ فنکار کی جذباتی..... Landscape میں کسی ایک جذبہ کی آندھی تھوڑی چلتی ہے۔ وہاں تو حبس بھی ہوتا ہے۔ بوندا باندی بھی ہوتی ہے۔ برق و باراں کا طوفان بھی ہوتا ہے۔ اور سب بہ یک وقت ہوتا ہے۔ اسی لیے بڑے فنکار کے یہاں کوئی ایک جذبہ دوسرے جذبہ کو نہ تو خارج کرتا ہے نہ اس کا استرداد کرتا ہے۔ اسی لیے بڑے فنکار کے یہاں جذبات کا الجھاؤ ہوتا ہے۔ تضاد اور تناقص ہوتا ہے۔ بڑا فنکار ان الجھے ہوئے رشتوں سے برگشتہ خاطر نہیں ہوتا۔ کیونکہ اس کی کوشش حقیقت کا مکمل احاطہ کرنے کی ہوتی ہے، کسی ایک حقیقت تک پہنچنے کی نہیں ہوتی۔ وہ کسی Dilemma کو Resolve کرنا نہیں چاہتا۔ بلکہ اس کی Terms بیان کرنا چاہتا ہے بڑا فنکار زندگی کو اُس کے تمام تضادات کے ساتھ ہی نہیں، بلکہ اس کی پوری سریت کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ صاف بات ہے کہ اس کے لیے اسلوب اور زبان کا مسئلہ اس شخص سے بہت مختلف ہے، جو ہر چیز کو عقلی اور منطقی زاویہ سے دیکھتا ہے۔ اسباب و علل کا رشتہ تلاش کرتا ہے، اور ہر الجھن کا کوئی نہ کوئی حل نکالنے کے درپے ہوتا ہے۔ ایسے شخص کی جذباتی فضا پر ایک وقت میں ایک ہی موسم طاری ہوتا ہے۔ عشق کی پروائی چلی تو چلی اور انقلاب کی آندھی آئی تو بس آتی ہی گئی اس کا جذبہ اکہرا ہوتا ہے۔ اور اسے اکہرے اسلوب کی ضرورت پڑتی ہے۔ بڑے فنکار کا جذبہ بھی سہ ملکعی ہوتا ہے اور اس کے لیے وہ سہ ملکعی اسلوب

کی تلاش بھی کرتا ہے۔

زبان جب شاعر کے پاس آتی ہے، تو کوئی بے جان چیز کے طور پر نہیں آتی زبان میں وہ تمام امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں، جو شاعر کا لمس پا کر زیادہ شدید طور پر اجاگر ہوتے ہیں۔ عام بول چال کی زبان بھی محض Referential نہیں ہوتی اس میں بھی تازگی، نوکیلا پن اور احساس کی نزاکتیں ہوتی ہیں۔ فنکار زبان کی انہی خاموش قوتوں کو زیادہ تندی اور شدّت سے نمایاں کرتا ہے۔ زبان ایک معاشرتی پیداوار ہے وہ گھروں، گلیوں اور چوراہوں پر پروان چڑھتی ہے۔ وہیں بنتی بگڑتی اور سنورتی ہے۔ وہ بازار کی رونق ہے اور کھلی سڑکوں پر اپنے فتنے جگاتی ہے۔ چوراہوں پر اس کا شباب دمک اٹھتا ہے اور اس کے چاہنے والوں کے بدن کی رگڑ، اس کے لہو کو گرم رکھتی ہے۔ وہ سب سے آنکھیں لڑاتی ہے۔ سب کو جھانسہ دیتی ہے۔ سب پر مہربان ہے اور ہر کسی کی داشتہ ہے۔ ''میری زبان بازار کی وہ ویشیا ہے جسے مجھے دوشیزہ بنانا ہے۔'' (کارل کراس)۔

زبان ایک ضدی اڑیل نٹ کھٹ نار ہے۔ جسے بازار کی اوباشی نے پُرنخوت اور سرد مہر بنا دیا ہے۔ وہ کبھی وہ نہیں کہتی جو آپ اس سے کہلوانا چاہتے ہیں اسے سدھاتے سدھاتے فنکار کا پتہ پانی ہو جاتا ہے۔ اسے قابو میں لانا ایک بھری پُری توانا عورت کو قابو میں لانے کے برابر ہے۔ بے صبر نوجوان اس پر یکبارگی حملہ کرتے ہیں۔ اسے بھنبھوڑتے ہیں، نوچتے ہیں۔ انگلیوں کی خراشیں۔ مسکی ہوئی چولی۔ تار تار دامن، ان کے جذبۂ شوق کی بے تابی کا غماز ہے۔

کچھ لوگ ہیں اور ان کی تعداد بہت زیادہ ہے، جو محض اوپر کی چھیڑ چھاڑ ہی کو حاصل ملاقات سمجھتے ہیں۔ کبھی کمر میں چٹکی لی۔ کبھی کندھا سہلایا۔ اور خوش ہو لیے نہ سانس پھولی، نہ بال الجھے۔ نہ چولی مسکی۔ جیسی کوری کوری حرم میں داخل ہوئی تھی، ویسی ہی باہر نکلی۔

ایک بڑی تعداد ان لوگوں کی ہے، جو عورت کے معاملے میں بھی استادانہ شان رکھتے ہیں۔ بڑے ہی مشاق۔ بڑے ہی گرگ باراں دیدہ۔ نہ وہ زبان کو شہر شملہ سمجھتے ہیں، کہ پہلے اور دوسرے حملے کے لیے بے تاب ہوں، نہ اتنے سادہ لوح ہوتے ہیں کہ محض ہاتھ پھیرتے ہیں۔ وہ بڑے رکھ رکھاؤ اور سلیقہ مند آدمی ہوتے ہیں۔ نہایت پُر تکلف انداز سے ملتے ہیں۔ لیکن اُن کا تمام تکلف اور رکھ رکھاؤ ایک جانے بوجھے مقصد کے تحت ہوتا ہے۔ تبسّم کے زاویے حسابی ہوتے ہیں۔ ان میں وہ برجستگی اور حرارت نہیں ہوتی، جو عورت کی مدافعت کو توڑتی ہے۔ ان کا ہر قدم نپا تلا...... ہر حرکت موزوں اور مناسب۔ ہر طور استادانہ اور ہر طریقہ مشاقانہ ہوتا ہے۔ لیکن یہ تمام عمل یک طرفہ ہوتا ہے۔ اس سے زبان کی آنکھ میں کوئی نشہ، کوئی چمک پیدا نہیں ہوتی۔ زبان اخلاقاً ان کا کام کرتی رہتی ہے۔ لیکن خود سرد کی سرد رہتی ہے۔ نہ اس کی زلف الجھتی ہے، نہ رخسار تمتماتے ہیں۔ عورت اس مرد کو برداشت کرے گی جو اسے بھنبھوڑتا ہے۔ کیا ہوا وہ آداب محبت سے واقف نہیں۔ لیکن اس میں گرمی اور توانائی تو ہے۔ لیکن عورت اس آدمی کو کبھی برداشت نہیں کرے گی جو اسے محض ایک بے جان مشین کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ زبان بھی وہ دارفتگئ شوق جذباتی وفور اور سپردگی مانگتی ہے۔ جو اس کے جسم میں لرزشیں پیدا کر دے۔ ادب کی دنیا میں

آپ کو ایسی بے شمار کتابیں نظر آئیں گی۔ جن کی طرف زبان کی دیشیا حقارت سے نظر کرتی ہے کیونکہ ان کے حرم میں اس کا استعمال ایک بے جان جسم کے طور پر کیا گیا ہے۔

اور تخلیقی ادب کی دنیا میں زبان اس آدمی کو تو کسی بھی قیمت پر برداشت کرنے کے لیے تیار نہیں ہے۔ جو لفظ کی کوکھ میں محض معنی کا بیج رکھنے کو لسانی تعلق کا مقصد سمجھتا ہے۔

یہ تو ایک بڑے فنکار کا تخلیقی لمس ہوتا ہے۔ جس کی حرارت سے زبان کی مغرور حسینہ کا جسم پگھل جاتا ہے۔ کیونکہ فنکار زبان کو ایک زندہ آرگنزم کے طور پر استعمال کرتا ہے، وہ اس کے چہرے کے دل کش نقوش اور جسم کے دل آویز خطوط پر مچلتا ہے، وہ اس کے ہر رنگ ہر لفظ کے نوکیلے پن گداز اور گولائی کو اپنی روح میں جذب کر لیتا ہے۔ اس کے تخیل کی انگلیوں کی سبک لرزشوں تلے ہر لفظ رنگ و نور کے فشار سے پھٹنے لگتا ہے۔ اور زبان کا پورا بدن اس دھرتی کی طرح ہانپنے لگتا ہے، جس پر بارش کی پہلی پھوار پڑی ہو۔ الفاظ رنگوں کی طرح پگھلتے ہیں اور ایک دوسرے میں جذب ہو کر استعاروں کا جال بنتے ہیں۔ ہر لفظ اک لمس، ایک نغمہ، ایک تصویر بن جاتا ہے۔ فنکار کے تخیل کے تخلیقی دباؤ کے نیچے زبان کسمساتی ہے۔ بدن سسکاریاں بھرنے لگتا ہے۔ اور ایک کیف انگیز سپردگی کے تحت زبان اپنی تمام رعنائیاں، اپنے حسن کی تمام کرشمہ سازیاں، اپنی روح کی تمام گہرائیاں بے نقاب کر دیتی ہے۔ بازار کی یہی دیشیا جب فنکار کے حرم سے باہر نکلتی ہے، تو اس کی چال میں وہ بانکپن ہوتا ہے، کہ

آنکھ جمتی نہیں لہراتے ہوئے قدموں پر
کسی نغمے کا تلاطم ہے، کہ رفتار تری

(سیف)

اس کی آنکھ کا نشہ، رخسار کی سُرخی، جسم کی تمازت دیکھ کر ہر شخص سوچنے لگتا ہے کہ نہ جانے کون سے آتشیں تخیل کا اعجاز ہے، جس نے اس کے شباب کی دوشیزگی کو اس طرح نکھار دیا ہے۔

اسی لیے تو ایلیٹ نے کہا ہے، کہ شاعری کا اگر کوئی سماجی فنکشن ہے، تو وہ ہے زبان کی حفاظت۔ زبان کی حفاظت کا مطلب ہے اسے احساس کی سطح پر زندہ رکھنا۔ یہ اسی وقت ممکن ہے، کہ خود آدمی کا احساس زندہ رہے۔ ایلیٹ کو اس معاشرہ کے تصور ہی سے ہول آتا ہے جس میں لوگ شعر کہنا اور اس سے لطف اندوز ہونا چھوڑ دیں، کیونکہ اس کا مطلب صرف یہ ہوگا، کہ لوگ متمدن آدمیوں کے جذبات کو اظہار بخشنا اور انجام کار انہیں محسوس کرنا بھی چھوڑ رہے ہیں۔ جب تک آدمی احساس کی سطح پر زندہ ہے وہ شعر کہتا رہے گا۔ اور شعر کہتے وقت، تخلیق کے کربناک لمحے میں، اس کا ایک ہی سروکار ہوگا۔ احساس کی جوت کے لیے لفظ کی فانوس کی تلاش، اور لفظ فنکار کو کبھی آسانی سے نہیں ملتا۔ قافیے کا تنگ ہونا، زمین کا سنگلاخ ہونا، فنکار کا دائمی مسئلہ ہے اور اس مسئلے کو حل کرنا اس کی واحد سماجی ذمہ داری ہے۔

کنواں اَور پَانی کی ٹنکی

بتخانۂ چین

وارث علوی

کنواں اَور پَانی کی ٹنکی

اردو میں ایک شاعر نجومی ہوئے تھے، مومن خان مومنؔ لیکن سر پیٹ کر رہے

ان نصیبوں پر ہوئے اختر شناس

آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا

بیچارہ شاعر۔ وہ کیا جانے کہ کل کیا ہونے والا ہے۔ لیکن ہم ہیں کہ اس سے مستقبل کی پیشین گوئی کی توقع رکھتے ہیں۔ اس کا سروکار تو دنیا جیسی کچھ ہے اس سے ہے۔ کل کی دنیا کیا ہوگی نہ اس کا اسے علم ہے نہ یہ بات اس کے اختیار میں ہے کہ وہ اس دنیا کی تعمیر کے متعلق منصوبے بنائے۔ کیونکہ دنیا کسی ایک آدمی کی خواہش اور آرزو مندیوں سے نہیں بنتی۔ بے شمار تاریخی اور سماجی قوتیں ہوتی ہیں جو دنیا کو بدلتی رہتی ہیں اور ایک فرد کی حیثیت سے فنکار کو ان قوتوں پر کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ فنکار آنکھ کھولتا ہے تو خود کو ایک ایسی دنیا میں پاتا ہے، جو اس کی بنائی ہوئی نہیں ہے۔ یہ بات کتنی اچھی ہوتی کہ فنکار جس قسم کی دنیا میں رہنا چاہتا ہے ویسی دنیا وہ اپنی ماں کے پیٹ سے لے کر جنم لیتا۔ لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ وہ ایک بنی بنائی دنیا میں جنم لیتا ہے اور اس دنیا میں جینے پر مجبور ہوتا ہے۔ یہ دنیا جیسی کچھ ہے ویسی ہے، اور اس کے لیے اس دنیا کے علاوہ دوسری کوئی دنیا نہیں۔ اب وہ زیادہ سے زیادہ یہی کرسکتا ہے کہ اس دنیا میں جینے کا اپنا تجربہ بیان کرے۔ اس کا یہ تجربہ ہمیں بتائیگا کہ یہ دنیا اسے اچھی لگی ہے تو کیوں لگی ہے، اور اچھی نہیں لگی تو کیوں اچھی نہیں لگی۔ فنکار میں دنیا کی آگہی دوسرے لوگوں کے مقابلہ میں بہت شدید ہوتی ہے۔ اپنی اسی آگہی کا فنکارانہ اظہار ہمیں بھی اپنے گردو پیش کے متعلق بہت کچھ بتاتا ہے۔ کسی چیز کو جاننے کا مطلب ہے اس کی طرف اپنا رویہ متعین کرنا۔ یہ رویّہ کس نوع کا ہوگا اس کا دارومدار پھر بے شمار تاریخی اور معاشرتی حالات پر ہے مثلاً سمجھیے کہ فنکار مشین کی مخالفت کرتا ہے۔ کیا آپ سمجھتے ہیں کہ اس کی مخالفت مشینی عہد کو آنے سے روک دے گی۔ یا سمجھیے کہ وہ مشین کے قصیدے گاتا ہے اور ایک خوش حال صنعتی معاشرہ کی بشارت دیتا ہے، تو کیا آپ سمجھتے ہیں کہ اس کے ایسے نیک خیالات کی وجہ سے مشین واقعی اچھا بن جاتا ہے اور ایک خوشحال صنعتی معاشرہ واقعی جنم لیتا ہے۔ دنیا جو کچھ بننے والی ہے سو بنے گی اور فنکار کی خواہشوں کا خیال کیے بغیر بنے گی۔ مشین اگر بدصورت ہے تو دنیا بھر کے شاعروں کی قصیدہ خوانی اسے خوبصورت نہیں بنا سکتی، اور اگر مشینی عہد ایک ناگزیر تاریخی حقیقت ہے تو دنیا کے تمام شاعر مل کر اگر اسے روکنے کی کوشش کریں تب بھی وہ ترقی پسندوں کے انقلاب کی طرح

آ کر ہی رہے گا۔ شاعر کے پاس کوئی ایسی طاقت نہیں ہوتی جس کی مدد سے وہ زمانہ کی باگ موڑ سکے اور دنیا کو اپنی خواہشوں کے مطابق ترتیب دے سکے۔ اگر نئی دنیا، نئے انسان، نئے سماج کے اس نے خواب بنے بھی تو ضروری نہیں کہ جو نئی دنیا جنم لے گی وہ اس کے خوابوں کی تعبیر ہوگی۔ خواب اور حقیقت میں فرق ہے۔ یہ ممکن ہے کہ جس نئی دنیا کا اس نے خواب دیکھا تھا، اس دنیا کی حقیقت ایسی ہو کہ اس کا خواب کابوس بن جائے انیسویں صدی کے شاعروں نے مشینی عہد سے کیسی کیسی امیدیں وابستہ کی تھیں۔ ترقی، خوشحالی، اور اقتدار کے کیسے خواب دیکھے تھے۔ اب ذرا بڑے شہروں کی میکانکی زندگی، تیز رفتاری، مادّہ پرستی سیاسی اقتدار کی کشمکش اور دو عالمگیر جنگوں کے مارے ہوئے بیسویں صدی کے آدمی پر نظر کیجیے۔ جو خواب شاعروں نے دیکھے تھے، انہی خوابوں کی ٹوٹی ہوئی کرچیوں سے آج کے آدمی کا بدن لہولہان ہے۔ خود اشتراکی انقلابیوں کے خوابوں کو دیکھیے۔ اشتراکی سماج کے قیام کے بعد ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ رجائی، صحت مند قصیدہ گو شاعروں کی کھیپوں کے سوا کوئی دوسرا شاعر جنم ہی نہ لیتا۔ لیکن ریاستی احتساب و استبداد کے باوجود وہاں بھی سرکش روحیں پیدا ہوئیں اور بتایا کہ اشتراکی خواب بھی کابوس میں بدل گیا ہے۔ غرض یہ کہ شاعر کے لیے خواب دیکھنا اور خواب دکھانا خطرات سے خالی نہیں۔ پیشین گوئی شاعر کا منصب نہیں۔ وہ شاعر ہے نجومی نہیں۔ چنانچہ شاعر سے یہ توقع کہ وہ آنے والے زمانہ کی تصویر بنائے عبث ہے۔ ہاں وہ اپنے حال کے تجربہ کی بنا پر یہ کہہ سکتا ہے کہ اگر انسان کی یہی رفتار رہی اور وہ اپنی انسانی خصوصیات کو اسی تیز رفتاری سے کھوتا رہا تو مستقبل میں وہ بس اتنا ہی انسان رہ جائے گا کہ وہ اُن انسانی جذبات کو محسوس ہی نہ کر سکے جو مثلاً ٹوٹی پھوٹی شکل میں ہی سہی لیکن آج بھی موجود تو ہیں۔ مستقبل کی دنیا کیسی ہوگی اور اس دنیا میں آدمی کی جذباتی اور سماجی زندگی کیسی ہوگی اس کی جھلک ہمیں سائنس فکشن بتاتا ہے۔ اب تو سائنس فکشن لکھنے والے یہ دعویٰ کر رہے ہیں کہ آج کے زمانہ میں ناول کا ایک ہی زندہ روپ ہے اور وہ ہے سائنس فکشن۔ ان کے دعوے انھیں مبارک ہوں۔ ادب کے نقاد ابھی تک تو سائنسی فکشن کو ادب کے طور پر قبول کرنے کے لیے رضامند نہیں ہوئے آدرش وادی ادب مقبول عام ادب، تفریحی اور سائنسی ادب کی اتنی زبردست یلغار کے باوجود ادبی روایت کی سخت جانی بھی دیکھنے کے قابل ہے کہ ہزار گھاؤ سہتی ہے لیکن دم نہیں توڑتی۔

بہر حال میں عرض یہ کر رہا تھا کہ فنکار دنیا کا اپنا جو کچھ تجربہ رہا ہے اسے بیان کرتا ہے یہ تجربہ نہ تلخ ہوتا ہے نہ شیریں، نہ ناخوشگوار۔ کبھی تلخ ہوتا ہے کبھی شیریں، کبھی بیک وقت تلخ تند و شیریں ہوتا ہے۔ یہ تجربہ کبھی سادہ اور اکہرا ہوتا ہے کبھی پیچیدہ اور تہ در تہ ہوتا ہے۔ خصوصاً آج کے زمانہ میں جب کہ دنیا پانچ سال میں پانچ ہزار سال کا ارتقائی سفر طے کر لیتی ہے، فنکار کے لیے چیزوں کی طرف اپنا رویہ متعین کرنا اور بھی مشکل ہو گیا ہے۔ آج کے فنکار سے یہ امید کہ وہ ہماری ذہنی اور دانشورانہ رہنمائی کرے، ہمارے اخلاقی سماجی اور اقتصادی مسائل سلجھائے، ہمارا ہادی و رہنما بنے، فضول ہے۔ وجہ یہ ہے کہ آج کے مسائل اتنے الجھے ہوئے ہیں، زندگی اتنے شعبوں میں بٹی ہوئی ہے، اور یہ شعبے بھی اس قدر پیچیدہ بن گئے ہیں کہ آج کا فنکار کسی قسم کی رہنمائی اور پیغمبری کرنے کا اہل نہیں رہا۔ اس کے ہاتھ میں قلم ہے، جادو کی چھڑی نہیں جس سے وہ ہمارے مسائل حل

کردے۔ اس کے پاس نہ پڑیابند مشورے ہیں نہ تیار شدہ منصوبے۔ وہ خضرِ راہ نہیں بلکہ بھٹکا ہوا راہی ہے جو اس خرابۂ دنیا میں اپنے احساس کے سفر کی داستان سناتا ہے۔ اسے پتہ نہیں کہ اس کی منزل کونسی ہے تو پھر وہ کیسے جان سکتا ہے کہ انسانیت کی منزل ومنتہا کیا ہے۔ ایک بے قرار تجسس، ایک بے چین حیرانی اس کا مقدر ہے۔ اس کے لیے تو بس اتنا کافی ہے کہ اپنے بُرے بھلے تجربات کا جو بُرا بھلا اظہار بن پڑتا ہے وہ کرتا ہے۔ اپنے تجربات میں وہ ہمیں شریک کر کے بتاتا ہے کہ ہمارے درد کا مقام کہاں ہے۔ جو کچھ غیر شعوری تھا وہ اب ہمارے لیے شعوری بنتا ہے۔ ایک بار آدمی جان لے کہ جسے وہ سانپ سمجھا ہوا تھا وہ تو رسی ہے تو اس کا خوف دور ہو جاتا ہے۔ ایک بار جب ہم اپنے درد اور کرب کو جان لیتے ہیں تو انھیں برداشت کرنے کا حوصلہ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ خصوصاً جب یہ درد اور کرب فن کے ذریعہ بیان ہوا ہو تو اسے گوارا کرنے کی طاقت اور بڑھ جاتی ہے، کیونکہ فن جس پراسرار جمالیاتی مسرت سے ہمیں دوچار کرتا ہے وہ ہمارے لیے زندگی کی ہولناکی اور المناکی کو گوارا بناتی ہے۔ سنسکرت میں تو بھتس کو بھی ایک رس مانا گیا ہے۔ یعنی غلیظ سے غلیظ اور نفرت انگیز چیز بھی آرٹ میں آکر ایک مسرت بخش تجربہ بن جاتی ہے۔ مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ ادب تلقینی اور تعلیمی کام بھی کرتا رہا ہے۔ لیکن یہ کام ادب کے بنیادی فنکشن کو نظر انداز کر کے اس سے نہیں لینے چاہئیں۔ ادب اور فنونِ لطیفہ کا کام تعلیم وتلقین نہیں بلکہ جمالیاتی مسرت بخشنا ہے۔ ادب ہمیں جمالیاتی مسرت بخشتا ہے اور ہمارے جذبات کو مہذب، ذہن کو شائستہ، اور شخصیت کو کریم النفس بناتا ہے۔ وہ ہمیں دل کی کشادگی، نظر کی وسعت، تخیل کی جودت، اور احساس کی شدت عطا کرتا ہے۔ وہ ہمیں خود آگہی اور دروں بینی بخشتا ہے، ذات کی پہنائیوں اور فکر کے آفاق کو وسیع کرتا ہے۔ وہ ہمیں ایک کھلی ہوئی، سلجھی ہوئی، دردمند اور نرم دل شخصیت کا حامل بناتا ہے۔ اگر یہ سچ ہے کہ لوک گیت، خصوصاً Occupational گیت محنت کی تھکن کو دور کرتے تھے تو یہ بات بھی اتنی ہی سچ ہے کہ شیکسپیئر کے ڈرامے، ٹالسٹائی کے ناول، ایلیٹ کی نظمیں اور غالبؔ کی غزلیں منجملہ دوسرے کام کرنے کے ہماری زندگی کی تھکن کو دور کرتی ہیں۔ ادب ہمیں جو جذباتی توازن، دانشمندانہ متانت اور شخصیت کا رچاؤ عطا کرتا ہے وہ ہمیں ہر قسم کی افراتفری سے محفوظ رکھتا ہے۔ ادب زندگی کو پرسکون، شائستہ بناتا ہے پھر چاہے وہ بے قرار جذبوں اور سکون ناآشنا تمناؤں کا اظہار ہی کیوں نہ ہو۔ ادب ہمیں ہماری ذات کے خول سے باہر نکالتا ہے، لیکن ہماری انفرادیت کو ہیرے کی طرح تراشتا ہے جس سے ہم بھیڑ کے آدمی کی طرح بے دست وپا اور بے ارادہ وعمل اجتماعی ہیجانوں کے دھاروں پر بہنے سے محفوظ رہتے ہیں۔ ادب ہماری معاشرتی زندگی کی صحیح قدروں کی تلاش کرتا ہے، ہماری زندگی کے حیاتیاتی اور روحانی سرچشموں کا سراغ لگاتا ہے، ہماری تہذیبی اور دانشورانہ روایت کو محفوظ کرتا ہے، اور اس دانشمندی کو اپنے رگ وریشہ میں جذب کرتا ہے جو انسان کے ہزاروں سالہ تجربات کا نچوڑ ہے۔ ادب کے بغیر جینے کا مطلب ہے خود آگہی اور دروں بینی کے بغیر جینا، دوسرے انسانوں کو سمجھے بغیر ان کے درمیان جینا، انسانی دانشمندی کے گراں مایہ خزانے کے بغیر جینا، انسان کی تہذیبی، روحانی، اور دانشورانہ روایت کے شعور کے بغیر جینا، اپنی جذباتی اور احساساتی پہنائیوں کی

واقفیت کے بغیر جینا، مختصر یہ کہ تحتِ انسانی سطح پر جینا اور آج کا تفریحات، اشتہارات، اخبارات، اور سیاسی ہیجانات میں پلا ہوا آدمی اسی سطح پر زندگی گزارنے کا تجربہ کر رہا ہے۔ اگر آج کے آدمی کی شخصیت زیادہ گھٹل، محصور، فناٹک، خود پسند اور خود غرض ہے تو اس کی بہت سی وجوہات میں سے ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ ''شمع'' اور ''گلشن نندا'' کی حکمرانی کے دور میں دیوانِ غالب کو پڑھنے والے لوگ کسی مستان شاہ باوا کے مجاور ہی کی طرح بیکار، فرسودہ اور عہدِ پارینہ کے لوگ تصور کیے جاتے ہیں۔

مستان شاہ باوا کے تکیہ میں بیٹھے ہوئے جو لوگ چرس کا دم لگاتے ہیں وہ یہ بھی نہیں جانتے کہ ان کی گردو پیش کی دنیا میں کیا ہو رہا ہے۔ نجومی یہ تو جانتا ہے کہ کل کیا ہوگا لیکن اسے پتہ نہیں۔ اور اگر اسے پتہ ہے تو ایسی بات میں اس کی دلچسپی نہیں کہ آج کیا ہو رہا ہے۔ اس کی دلچسپی پیشین گوئی میں ہے، جو کچھ پیش آ رہا ہے اس میں نہیں۔ مستان شاہ کے تکیہ میں جانے والے لوگ بس یا رکشا میں بیٹھ کر ہی جاتے ہیں، رزرو بنک کے پرومیسری نوٹ یا سکوں ہی سے چرس خریدتے ہیں، لیکن مشین یا سکوں کی دنیا کی انھیں آگہی نہیں ہوتی۔ نشہ آور ادب میں بھی کار سے لے کر جٹ ہوائی جہاز تک سائنس کی جدید سے جدید تر ایجادوں کا ذکر ہوتا ہے۔ لیکن چرس پینے والوں ہی کی طرح نشہ آور ادب کا خالق ان چیزوں کو ان کی ماہیت سمجھے بغیر محض چیزوں کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ ادب یا شاعری میں مشینی عہد کی چیزوں کا ذکر کسی ادب پارہ کو مشینی عہد کا ادب پارہ نہیں بناتا۔ جس دنیا میں فنکار جیتا ہے اس دنیا کا عکس تو اس کے فن میں جھلکے گا ہی۔ بلکہ فنکار جتنا کمزور ہوگا اتنا ہی گردو پیش کی دنیا کا صحافتی کوڑا کرکٹ اس کے فن میں زیادہ راہ پائے گا۔ تکیہ پر بیٹھے ہوئے چرسیوں کی باتوں کو بھی سنیے۔ محض واقعات اور اشیاء کا بیان ہوتا ہے، اور یہ بیان بھی اتنا تفصیلی اور جزئیات سے اتنا پر ہوتا ہے کہ طبیعت بولانے لگتی ہے۔ نشہ آور ادب آپ کو تفصیلات، جزئیات اور اشیاء میں کھو دیتا ہے۔ وہ شے کو دیکھتا ہے لیکن شے کی حقیقت کو نہیں دیکھتا۔ وہ صنعتی عہد کی عکاسی کرتا ہے لیکن صنعتی عہد کی ماہیت کو نہیں سمجھتا۔ عصری زندگی کی کوئی ادبی خوبی نہیں۔ آج کل تو صحافت، ریڈیو، ٹیلی ویژن اور فلم نے زندگی کی جھلکیوں کے ایسے ایسے نمونے پیش کیے ہیں کہ محض عصری عکاسی کے بل بوتے پر ادب کے لیے زندہ رہنا دشوار ہو گیا ہے۔ ادب میں کسی نہ کسی طرح عصری زندگی تو جھلکے گی ہی، لیکن محض ایسی جھلک کسی تحریر کو فن پارہ بنانے کے لیے کافی نہیں۔ فنکار محض عصری زندگی کی جھلکیاں نہیں بتاتا بلکہ اس کی پوری معنویت کا نچوڑ پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے وہ محض اپنی آنکھ سے کام نہیں لیتا بلکہ اپنے پانچوں حواس کو سرگرم عمل کرتا ہے۔ اپنی فکر، شعور اور تخیل کی تمام پہنائیوں کو کھنگالتا ہے۔ جس عہد میں وہ رہتا ہے اس کی ظاہری تبدیلیوں کی فوٹوگرافک عکاسی سے ایک قدم آگے جا کر یہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ ان ظاہری اور مادّی تبدیلیوں نے انسان کو باطنی اور نفسیاتی طور پر کس حد تک متاثر کیا ہے۔

جب بھی انسان ایک معاشرتی نظام سے نکل کر دوسرے معاشرتی نظام میں داخل ہوا ہے اس کے اخلاقی اور سماجی تعلقات کی نوعیت میں تبدیلیاں آئی ہیں۔ اِن دشوار گذار مرحلوں میں ادب زندگی کے معنی کی تفسیر کا کام کرتا رہا ہے تاکہ بدلے ہوئے حالات میں ہم ہماری زندگی کی بدلی ہوئی جذباتی اور روحانی فضاؤں کی آگہی پاتے

رہیں) صنعتی عہد نے انسان کے لیے نئے نفسیاتی اور اخلاقی مسائل پیدا کیے ہیں۔ ان مسائل کی آگہی اور عرفان آج کے ادب کا فریضہ ہے۔ اعلیٰ ادب محض ظاہری مادّی تبدیلیوں کی آئینہ داری نہیں کرتا بلکہ انسان کی روحانی زندگی کی پوری لینڈ اسکیپ کی تصویر پیش کرتا ہے فنکار یہ نہیں دیکھتا کہ آج کے عہد میں مشین کیا کام کر رہا ہے اس کا کام تو یہ دیکھنا ہے کہ صنعتی عہد میں مشین نے انسان کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے۔ ادب کے مطالعہ کا موضوع ہمیشہ انسان رہا ہے۔ ادب میں مشینوں اور کارخانوں کے ذکر سے جدیدیت پیدا نہیں ہوئی بلکہ مشینوں اور کارخانوں میں گھرے ہوئے انسان کی جذباتی اور نفسیاتی الجھنوں کے عرفان اور آگہی سے جدیدیت کا عنصر پیدا ہوتا ہے۔ فنکار مشین کی طرف نہیں بلکہ انسان کی طرف اپنا رویہ متعین کرتا ہے۔ مشینوں اور کارخانوں پر لکھا گیا اشتراکی حقیقت نگاری والا ادب بیسویں صدی کے آدمی کی روحانی کشمکش کا ترجمان نہیں بن سکا کیونکہ اس ادب کا موضوع آدمی نہیں بلکہ مشین تھا۔ اس ادب میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی تھی کہ آدمی مشین سے کیا کام لے سکتا ہے اور ایک خوشحال اشتراکی نظام کے قیام کے لیے اسے کارخانوں کو کس طرح استعمال کرنا ہے۔ اس ادب نے یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کی کہ مشین اور کارخانے اور اشتراکی آدرش واد اور بیوروکریسی نے آدمی کے ساتھ کیا سلوک کیا..... لہٰذا وہ لوگ جو اشتراکی حقیقت نگاری والے ادب کے عبرتناک حشر کا تماشا دیکھنا چاہتے ہیں وہ ''پگھلاؤ'' کے بعد آنے والے سرکش روسی فنکاروں کا مطالعہ کرلیں۔ غرض یہ کہ کارخانوں کی جزئیات نگاری بھی ادب کو صنعتی عہد کا نمائندہ ادب نہیں بناتی۔ اس کے برخلاف کامیو کے ناول، ایلیٹ کی نظمیں، آرتھر ملر کے ڈرامے بیسویں صدی کے ترجمان بنتے ہیں، حالانکہ ان میں کارخانوں اور مشینوں کا ذکر نہ ہونے کے برابر ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان فنکاروں نے اپنے فن کا موضوع بیسویں صدی کے انسان کی روحانی اور اخلاقی کشمکش کو ہی بنایا ہے جدید انسان کی اخلاقی اور روحانی کشمکش کا بیان ہی ادبی تخلیق کو جدید بناتا ہے۔ اس بیان کے لیے فنکار کبھی کبھی قدیم اساطیر کا سہارا لیتا ہے۔ فنی تخلیق کی پوری فضا زمانی اور مکانی حیثیت سے بہت دور کی معلوم ہوتی ہے اس کے باوجود تخلیق جدید ہوتی ہے کیونکہ وہ جدید انسان کے مسائل پیش کرتی ہے۔ مثلاً آرتھر ملر کا ڈراما Crucible زمانی اعتبار سے چارسو سال پرانے واقعہ کو پیش کرتا ہے۔ لیکن تمثیل کے اس پیرایہ میں وہ جن مسائل کا ذکر کر رہا ہے وہ نئے انسان کے مسائل ہیں..... عبدالعزیز خالد اساطیر کی ایسی کوئی نئی تفسیر پیش نہیں کرتے۔ لہٰذا ان کی شاعری بیسویں صدی کے انسان کے روحانی آشوب کی ترجمان نہیں بن سکتی۔ خالد کی دلچسپی بیسویں صدی کے آدمی میں نہیں بلکہ قدیم اساطیر میں ہے۔ آرتھر ملر کی دلچسپی کا مرکز بیسویں صدی کا آدمی ہے۔ اساطیر کو وہ غایت نہیں سمجھتا بلکہ محض ایک طریقۂ کار کے طور پر اپناتا ہے۔ آرتھر ملر جدید ہے۔ عبدالعزیز خالد جدید نہیں۔

مارکسی فنکار انسان کو اس کی Totality میں نہیں دیکھتے۔ ان کا انسان کا تصور کسری ہے۔ وہ انسان کو اس کی مختلف سرگرمیوں میں بٹا ہوا دیکھتے ہیں۔ انھیں اس کی جس، سرگرمی سے سب سے زیادہ دلچسپی ہے وہ سماجی اور سیاسی ہے۔ وہ انسان کے ہاتھوں کو سلام کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کے نزدیک یہ ہاتھ اپنی محنت سے دنیا کی تصویر بدل رہے ہیں۔ انھوں نے مشین اور ہاتھ کے رشتہ کو دیکھا اور خوش ہوئے۔ ان کے نزدیک انسان دو ہاتھوں والا وہ

جانور ہے جو اوزار استعمال کرتا ہے۔ یہ مشاہدہ غلط بھی نہیں۔ اس میں صداقت بھی ہے لیکن یہ صداقت ایسی نہیں جس کی بنیاد پر فنکار کسی دیوہیکل فنی عمارت کی تعمیر کے منصوبے بنا سکے۔ انسان اگر محض عضو تناسل نہیں، چار پایہ نہیں، تو وہ دو پایہ بھی نہیں جو اوزار استعمال کرتا ہے۔ دنیا کے ادب کا مطالعہ کیجیے۔ اس کا موضوع ہمیشہ وہ آدمی رہا ہے جو اس حریف کائنات میں ایک نہیں بلکہ ہزار مورچوں سے مخالف قوتوں کے خلاف نبرد آزما رہا ہے۔ زندگی کو جینے کے قابل اور دنیا کو رہنے کے قابل بنانے کے لیے انسان نے مادّی، معاشرتی، اور روحانی سطح پر جو جتن کیے ہیں، گر گر کر جس طرح اٹھا ہے، اور ہار ہار کر جیت کی بازی لگائی ہے، ادب اسی رزمیہ کی دستاویز ہے۔

سائنس کی کرشمہ سازیوں اور صنعتی انقلاب کی لائی ہوئی برکتوں سے انکار نہیں، لیکن اِن برکتوں کا تعلق مادی اشیا سے ہے۔ ادب کا سروکار مادی اشیا اور معاشرتی تبدیلیوں میں گھرے ہوئے انسان کی جذباتی زندگی کی تفسیر اور ترجمانی سے ہے۔ یونانی اور سنسکرت ڈراموں کا مطالعہ ہم اس غرض سے نہیں کرتے کہ جس زمانہ کی عکاسی یہ ڈرامے کرتے ہیں اس زمانہ کے تمدنی حالات کیا تھے۔ اِن ڈراموں کے مطالعہ سے ہمارا مقصد یہ ہوتا ہے کہ جس تمدن کی بنیاد یونان اور ہندوستان نے ڈالی تھی اس میں انسانی مقدر کے کیا مسائل تھے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ہوائی جہاز کے زمانہ کا ادب رتھ کے زمانہ کے ادب سے مختلف نہیں ہوتا۔ ہوتا ہے، اور لازمی طور پر اس وجہ سے مختلف ہوتا ہے کہ ہوائی جہاز کا زمانہ رتھ کے زمانہ سے مختلف ہے۔ یہ اختلاف موضوع ہی کا نہیں ہیئت تک کا ہوتا ہے۔ ممکن ہے ہوائی جہا کی گڑگڑاہٹ کو شاعری میں سمونے کے لیے ہمیں ہمارے اوزان تک میں تبدیلیاں کرنی پڑیں لیکن نہ تو رتھ کے زمانہ کے ادب کا موضوع رتھ تھا نہ ہوائی جہاز کے زمانہ کے ادب کا موضوع ہوائی جہاز ہے۔ فنکار اشیاء کا مطالعہ انسان کی مناسبت سے کرتا ہے۔ فنکار کو نہ تو ہوائی جہاز کے میکینزم میں دلچسپی ہے۔ نہ اس کی لائی ہوئی برکتوں یا لعنتوں میں۔ اس کی دلچسپی کا مرکز وہی آدمی ہے جو ہوائی جہاز چلاتا ہے یا ہوائی جہاز میں بیٹھا ہوا اونگھتا ہے۔ ذرا آپ اس مسئلہ پر غور کیجئے کہ ریل گاڑی پر دنیا بھر میں کتنے افسانے لکھے گئے ہیں۔ وجہ صاف ہے۔ ریل گاڑی میں انسان بیشمار انسانوں کے قریب آتا ہے۔ ان انسانوں سے اس کے تعلقات کی نوعیت بھی عجیب ہوتی ہے۔ بے شمار تجربات، واقعات اور حادثات جنم لیتے ہیں۔ محض ریل یا بس یا موٹر پر آدمی پن چکّی والی نظم کی طرح کوئی نظم نہیں لکھ سکتا۔ لکھتا ہے، لیکن وہ نظمیں بڑی نظمیں نہیں ہوتیں۔ نہ ہی وہ تعداد میں زیادہ ہوسکتی ہیں۔ ان موضوعات میں بڑی شاعری کے امکانات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ریل یا بس میں آپ آدمی کو بٹھا دیجیے، نظم ونثر میں آپ ایک ہزار ایک افسانے تراش سکتے ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ سائنسی ایجادات اور صنعتی اشیاء کی طرف فنکار اپنا رویہ انسانی تجربات کی ٹھوس دنیا ہی میں متعین کرتا ہے۔ فکر وخیال کی تجریدی سطح پر اُن کے متعلق خیال آرائی اس کا منصب نہیں۔ مل اور کارخانے، ریل یا ہوائی جہاز اچھے ہیں یا برے ان کے متعلق فنکار اپنے فن کے دائرہ کے باہر رہ کر کوئی بات نہیں کہہ سکتا اگر کہے گا بھی تو اس کی بات کی کوئی قیمت نہیں ہوگی۔ یعنی اس کی بات اتنی ہی اچھی یا بری صحیح یا غلط ہوسکتی ہے جتنی کسی بھی عام آدمی کی۔ فنکار تو یہی بتا سکتا ہے کہ مل اور کارخانوں ریل اور ہوائی جہازوں کی دنیا میں جینے والے آدمی کا زندگی کا

تجربہ کیا ہے۔ اگر آپ کسی مولوی سے پوچھیں کہ فلم اچھی چیز ہے یا بری تو آپ کو دوٹوک جواب ملے گا..... بری..... اخلاقی اور مذہبی سطح پر دوٹوک رائے دی جاسکتی ہے۔ فنکار اخلاقی اور مذہبی سطح سے بات نہیں کرتا۔ کیونکہ اخلاق اور مذہب اقدار کا جامد نظام پیش کرتے ہیں۔ فنکار کسی جامد نظامِ اقدار میں پابند رہ کر زندگی کا تماشا نہیں کرتا۔ فنکار کی جولانگاہ نظامِ اقدار نہیں بلکہ انسانی تجربات کی دنیا ہے، اور تجربہ اچھا اور بُرا نہیں بلکہ پہلودار، پیچیدہ اور تہ دار ہوتا ہے۔ سسٹم میں قید لوگوں سے ادب تخلیق نہیں ہوتا۔ مولویوں، گاندھی وادیوں، اور کمیونسٹوں سے یہ توقع کہ اُن سے ادب تخلیق ہوگا عبث ہے۔ یہ لوگ دارالعلوم آشرم اور ٹریڈ یونین چلا سکتے ہیں۔ یہ لوگ چاہیں تو دنیا کا نقشہ بھی بدل سکتے ہیں۔ صرف ادب تخلیق نہیں کر سکتے۔ ادبی تخلیق کے لیے جس کھلے ذہن کی ضرورت ہے اس سے یہ نیک بخت محروم ہوتے ہیں۔

اب ذرا ایک بار پھر مومن خاں مومن کو یاد کیجئے۔ وہ حکیم بھی تھے اور نجومی بھی، لیکن انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے پیشہ ورانہ مشاغل سے محفوظ ہی رکھا۔ ان کے یہاں مرض کا ذکر ملتا ہے، لیکن علاج اور پیشین گوئی نہیں ملتی۔ یہ اپنا اپنا طریقۂ کار ہے مختلف ادوار میں شاعری میں ذکرِ مرض، تشخیصِ مرض، علاجِ مرض اور پیشین گوئی سب کچھ نظر آتا ہے۔ اس معاملہ میں کوئی اٹل اصول نہیں بنایا جاسکتا۔ شاعر تشخیصِ مرض کرتا ہے لیکن علاج تجویز نہیں کرتا۔ لیکن بہت سے شاعروں نے علاج بھی تجویز کیے ہیں۔ اس سے ان کی شاعری کمتر درجہ کی شاعری نہیں بنی۔ لیکن زندگی کے مسائل علم ہندسہ کے مسائل نہیں ہوتے کہ ان کا کوئی ایک آخری اور حتمی حل مل جائے۔ ایک مسئلہ سلجھایئے تو دوسرے سینکڑوں مسائل پیدا ہو جاتے ہیں۔ کبھی کبھی تو حل ثابت ہی نہیں ہوتا اور لوگ سر پیٹنے لگتے ہیں کہ بکری نکالی تو اونٹ گھس آیا۔ زندگی کے کتنے مسائل تو ایسے ہوتے ہیں کہ ان کا حل ہوتا ہی نہیں۔ یعنی ہمیں ان مسائل کے ساتھ ہی جینا پڑتا ہے۔ ادب وآرٹ اگر ایسے مسائل کا حل پیش نہیں کر سکتے تو کم از کم وہ ہمیں ان مسائل کے ساتھ جینے کا حوصلہ اور سلیقہ عطا کرتے ہیں۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ فنکار کو مسئلہ کا حل پیش ہی نہیں کرنا چاہیے۔ فنکار مسئلہ کا کیسا حل پیش کرتا ہے اس کا دارومدار خود مسئلہ کی نوعیت پر ہے۔ اکثر سماجی اور خاندانی مسائل سیدھے سادے ہوتے ہیں۔ جن کے سیدھے سادے حل تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ مسئلہ اور مسئلہ کا حل بیان کرنے سے فن پر کیا بیتی ہے اس کا تنقیدی جائزہ ہر ادبی تخلیق کا خصوصی تجزیہ کرکے لیا جاسکتا ہے۔ اِن معاملوں میں تعمیمات گمراہ کُن ثابت ہوتی ہیں۔ لیکن اگر فنکار کسی پیچیدہ اور مشکل مسئلہ کا حل پیش نہیں کرسکتا تو اس کی بے بسی کو اسکی کمزوری، دانستہ گریز یا حقیقت سے فرار سمجھنا مناسب نہیں۔ انسان کی جذباتی اور اخلاقی زندگی کے اکثر وبیشتر مسائل ایسے ہی حوصلہ شکن اور پُراسرار مسائل ہیں۔ بڑا ادب عموماً ایسے ہی مسائل سے سروکار رکھتا ہے یہ ادب تشخیصِ مرض تو کرتا ہے لیکن علاج تجویز نہیں کرتا۔ پتہ نہیں ہملٹ، مادام بواری، اینا کارے نینا، ورِلی لومین اور بابو گوپی ناتھ کا علاج کیا ہے۔ رہا مہالکشمی کا پل تو کام دارمیدان کا جاہل سے جاہل مزدور بھی آپ کو اس کا علاج سمجھا دے گا۔ زندگی کی پُراسرار..... قوتوں کے سامنے بڑے فنکار کی حیرانی اور بیچارگی ہمارا احترام مانگتی ہے۔ ہماری تنقید ایسے جملوں سے بھری پڑی ہے کہ فنکار مسئلہ پیش کرتا ہے حل نہیں

بجھا تا۔ فنکار کا ذہن الجھا ہوا ہے یا صاف نہیں ہے، فنکار اندھیرے میں ہاتھ پیر مار رہا ہے یا خلا میں بھٹک رہا ہے، فنکار کی کوئی سمت یا منزل نہیں ہے وغیرہ وغیرہ۔ یہ جملے اس طفلانہ ذہنیت کے غماز ہیں جو لیڈر شاعر کی انگلی پکڑے زندگی کے میلے میں گھومنا چاہتی ہے۔ فنکار قاری سے بھی ذہنی بلوغت اور پختگی کی توقع رکھتا ہے تاکہ قاری اس کے کندھے سے کندھا ملا کر، زندگی کی اُن المناک وادیوں کا نظارہ کر سکے جو فنکار کے عقاب تخیل کی زد میں ہیں۔

اگر فنکار صنعتی نظام کی برائیوں کا ذکر کرتا ہے اور ان برائیوں کو دور کرنے کا کوئی دوٹوک علاج نہیں بتا سکتا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ مسئلہ بذات خود اتنا گمبھیر، الجھا ہوا اور دیوہیکل ہے کہ ایک فنکار سے مطالبہ کہ وہ اپنی غیر اطمینانی کی وجوہات کے ساتھ ساتھ ان کا علاج یا حل بھی پیش کرے غلط ہے۔ جہاں تک فن کا تعلق ہے کسی نظام یا کسی طریقۂ حیات سے اس کی غیر اطمینانی کافی ہے۔ ادب بعض ایسی باتوں کو ہمارے شعور پر لاتا ہے جنھیں ہم غیر شعوری طور پر محسوس تو کرتے ہیں لیکن انھیں فکر و خیال کی سطح پر جان نہیں پاتے کسی چیز کی آگہی حاصل کرنے کا مطلب ہے اسے سمجھنا مسئلہ کو آپ نے ایک مرتبہ سمجھ لیا تو حل کے ہزار راستے سجھائی دیں گے۔ فنکار سے آپ یہ مطالبہ مت کیجیے کہ صنعتی نظام کے نعم البدل کے طور پر وہ کیا پیش کرتا ہے۔ ممکن ہے پیش کرنے کے لیے اس کے پاس سوائے ماضی کی یادوں کے اور کچھ نہ ہو۔ اگر اس کی غیر اطمینانی آپ کو صحیح اور سچی معلوم ہوتی ہے، تو اس غیر اطمینانی کی روشنی میں نعم البدل خود آپ تلاش کیجیے..... آپ کا دریافت کیا ہوا نعم البدل واقعی نعم البدل ہے یا نہیں اس کا فیصلہ پھر فنکار پر چھوڑ دیجیے۔ آپ جراثیم تلاش کرتے ہیں اپنے خون میں دوڑا کر ان کا تجربہ کرنا فنکار کا مقدر ہے۔

اب ذرا پیشین گوئی کا معاملہ لیجیے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ شاعر نہیں جانتا کہ کل کیا ہونے والا ہے۔ وہ صرف وہی دیکھتا ہے جو اس کے اردگرد پیش آتا ہے۔ دنیا کے ادب کا بہت بڑا حصہ جو کچھ ہے اس سے سروکار رکھتا ہے۔ کیا ہونا چاہیے اور کیا ہونے والا ہے اس سے اسے سروکار نہیں۔ لیکن ہمارا یہ بیان بھی جزوی صداقت کا حامل ہے۔ شاعری جزویست از پیغمبری بھی ہے۔ شاعروں نے تری کال درشن کے دعوے بھی کیے ہیں اور یہ دعوے صحیح بھی کر بتائے ہیں اپنی شاعری کے آئینہ میں آنے والے دور کی دھندلی سی ایک تصویر یہ بتانے کے شاعر کے حق کو ہم سلب نہیں کر سکتے۔ پیغمبرانہ شاعری اپنی گوناگوں فنکارانہ صفات کی وجہ سے ہمیشہ بڑی شاعری کا جز رہی ہے۔ شاعر اپنے تجربات، مشاہدات اور فکر کی روشنی میں اس دنیا کی جھلکیاں بتا سکتا ہے جو مستقبل کے بطن میں پروان چڑھ رہی ہے۔ آنے والی دنیا کا اس کا تصور رجائی بھی ہو سکتا ہے اور قنوطی بھی۔ اس تصور کی اثر آفرینی کا دارومدار اس بات پر ہے کہ اس کی بنیاد امید یا خوف کے اُن حقیقی جذبات پر قائم ہو جو حالاتِ حاضرہ کے حقیقت پسندانہ مطالعہ کا نتیجہ ہوں، ورنہ اس بات کا امکان ہے کہ ایسی شاعری اگر ایک طرف سہل رجائیت اور آرزومندی کا شکار ہو جائے گی تو دوسری طرف اعصاب زدگی اور کابوس کا۔ فنکار کے لیے ضروری ہے کہ وہ سہل رجائیت اور گھن لگانے والی قنوطیت دونوں کو Transcend کر جائے Prophet of Doom

بھی اتنا ہی بور ہوتا ہے جتنا خوش آئند مستقبل کی میٹھی میٹھی باتیں کرنے والا۔

ایک معنی میں بیسویں صدی ادب میں پیشین گوئی کے عنصر کی تجدید کی صدی ہے۔ ویسے آپ دیکھیں تو تجدید کا یہ عمل رومانی شاعروں ہی سے شروع ہوگیا تھا۔ گویا صنعتی انقلاب اپنے ساتھ ساتھ مستقبل کا خوف اور امید دونوں کے عناصر لے کر آیا۔ ایسا ہونا ضروری بھی تھا۔ صنعتی انقلاب انسان کی تمدنی زندگی کا اتنا زبردست موڑ تھا کہ فنکار قدرتی طور پر انسان کے مستقبل کے متعلق سوچنے پر مجبور ہوا۔ ولیم بلیک کی تو پوری شاعری ایک درشتا Visionary کی شاعری ہے۔ شیلی کی شاعری کی ایک بڑی خصوصیت اور سہل رجائیت کی وجہ سے اس کی کمزوری بھی اس کی پیشین گوئی کا عنصر ہے۔ وکٹورین عہد تو یوں بھی پیغمبروں سے بھرا ہوا ہے۔ دکٹورین عہد اگر ایک طرف خوش آئند مستقبل کے خوبیوں کا آئینہ دار ہے تو دوسری طرف آرنلڈ کی شاعری میں اس بیج کو بھی پروان چڑھا رہا ہے جو آگے چل کر اس کابوس کو جنم دینے والا تھا جس سے بیسویں صدی کا ادب عبارت ہے۔

دراصل صنعتی انقلاب نے لکھنے والے کو انسان کے مستقبل کے متعلق نہایت ہی سنجیدگی سے سوچنا کر دیا۔ مستقبل کی فکر کا یہ عنصر آپ کو عہد وسطیٰ اور نشاۃ الثانیہ کے ادب میں نظر نہیں آئے گا وہاں پر فرد کا مطلب اس زمانی اکائی سے ہے جو ابدیت سے منسلک ہے۔ ابدیت کا تعلق مادّی دنیا سے کم اور روحانی دنیا سے زیادہ ہے۔ لیکن رومانی تحریک سے لے کر ہمارے زمانہ تک فنکاروں کو انسان کے مستقبل کی تشویش نے جس طرح پریشان کیا ہے اس کی مثال ادب کی تاریخ میں ملنا بہت مشکل ہے۔ صنعتی انقلاب اور سائنسی ایجادات سے گویا انسانی ارتقاء کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے فنکاروں کو جس فکر نے حواس باختہ کیا ہے وہ یہ ہے کہ آنے والے زمانہ کا انسان اس معنی میں انسان بھی رہے گا یا نہیں جس معنی میں ہم اسے انسان سمجھتے ہیں۔ نئے انسان کی جو تصویریں سائنس فکشن اور ہکسلے اور آرویل کی فنتاسی پیش کرتی ہیں وہ اس قدر حوصلہ شکن اور بددل کرنے والی ہیں کہ آدمی کا انسان پر پورا اعتماد ٹوٹ پھوٹ کر رہ جاتا ہے بیسویں صدی کا ادب اضطراب اور خلفشار کا ادب ہے۔ آدمی آدمی سے کبھی اتنا مایوس نہیں ہوا تھا جتنا وہ اس صدی میں ہوا ہے۔ صنعتی انقلاب کی پیدا کی ہوئی دنیا ان دیکھی قوتوں کے زور پر ان دیکھی منزلوں کی طرف بھاگی جارہی ہے۔ اس بھگدڑ میں مانوس قدریں، روایتیں اور اسالیبِ حیات چکنا چکنا چور ہوگئے ہیں۔ فنکار کبھی اس اندھی بھاگتی ہوئی دنیا کے ساتھ نہیں رہا۔ دولت، اقتدار اور مادی آسائشوں کے پیچھے بھاگتی ہوئی دنیا کو بھی فنکار کی ضرورت نہیں رہی۔ فنکار کی سماج سے یہ علیحدگی Alienation جو ہمارے زمانے میں اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے اس کے بیج صنعتی انقلاب کے آغاز ہی میں دیکھے گئے تھے۔ مغربی ادب کا مطالعہ آپ کو بتائے گا کہ صنعتی انقلاب فنکار کے لیے بڑی حد تک کڑوی گولی ہی ثابت ہوا ہے انگلستان جو صنعتی انقلاب کی جنم بھوم ہے اور یورپ جہاں یہ انقلاب پروان چڑھا دونوں جگہ کا ادب فنکار اور مشین کی رقابت ہی کی داستان سناتا ہے۔ تحقیق کرنے پر گمنام اور معمولی شاعروں خصوصًا ایسے متشاعروں کے یہاں جنھوں نے اسٹیشن ماسٹری سے رٹائر ہونے کے بعد سخن گوئی کا مشغلہ اختیار کیا ہزار پانچ ہار شعروں پر مشتمل ایسی طویل نظموں کی مثالیں مل جائیں گی جن میں بھاپ کے انجن کو مسیحائے وقت کہا گیا

ہے، لیکن اعلیٰ اور سنجیدہ ادب کے نمائندہ لکھنے والوں میں ایک فنکار ایسا نظر نہیں آتا جو جہانِ نو ہو رہا ہے پیدا کا مژدۂ جاں فزا سناتا۔ وہ ریٹائرڈ اسٹیشن ماسٹر جو بغلیں بجاتے تھے کہ مشینوں کے آنے سے گھوڑوں اور بیلوں کی مشقت کم ہوگئی اتنی سی بات نہ دیکھ سکتے تھے کہ کارخانوں میں مشینوں کو چلانے کے لیے چھوٹے چھوٹے بچوں سے کیسی تن توڑ محنت کا کام لیا جارہا ہے۔ صنعتی انقلاب سے فنکاروں کی برگشتگی کی وجوہات مختلف تھیں۔ سماجی سطح پر صنعتی انقلاب نے ایک ایسے طبقہ کو جنم دیا تھا جس کی زندگی کی قدریں اس قدر مادیت پسند، غیر انسانی اور ہوس پرستانہ تھیں کہ فنکار اس طبقہ کو انسانی اور اخلاقی بنیادوں پر قبول کر ہی نہ سکا۔ بورژوازیوں سے فنکار کی یہ لڑائی آج بھی ختم نہیں ہوئی۔ صنعتی انقلاب نے جس جاہ پرست، اقتدار پسند، نمائشی اور کاروباری آدمی کو جنم دیا تھا اس کے لیے انسان کی روحانی تہذیبی اور جمالیاتی روایتوں کی کوئی اہمیت نہیں رہتی تھی۔ دولت اور دولت سے حاصل ہونے والی مادی آسائشیں اور سماجی اقتدار کے سامنے وہ ہر چیز کو کمتر سمجھتا تھا۔

ادب اور آرٹ میں اول تو اسے دلچسپی ہی نہیں رہی تھی اور اگر اتفاق سے پیدا ہوتی بھی تو غلط وجوہات کی بنا پر۔ یعنی ادب اور آرٹ کا استعمال بھی وہ اپنی سماجی بلند نشینی کی زیبائش کے طور پر کرتا۔ اس طبقہ نہ جس سماجی اخلاقیات کو جنم دیا وہ اخلاقیات بھی فنکار کو کبھی قبول نہیں رہی اور آج بھی نہں ہے کیونکہ اس اخلاقیات کی بنیاد حددرجہ کاروباری اور مصلحت اندیشانہ رویوں پر قائم ہے۔ صنعتی انقلاب کے آغاز سے لے کر آج تک کا ادب اس آدمی کو مسترد کرتا رہا ہے جس کا آئیڈیل جسمانی جذباتی اور روحانی سطح پر بھرپور انسانی زندگی نہیں بلکہ زراندوزی، ہوس پرستی اور مادہ پرستی رہی ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کا ادب کھوئے ہوئے انسانی رشتوں، پائدار اخلاقی قدروں اور جاندار روایتوں کی تلاش کا ادب ہے۔ جو کچھ سامنے ہے اور ہو رہا ہے اس سے بے پناہ نفرت، اور غیر اطمینانی نے اس ادب کو احتجاجی باغیانہ اور بے قرار روح عطا کی ہے۔ صنعتی دور کا ادب بے چین اور زخمی اعصاب کا ادب ہے۔ مشینوں نے انسان سے کیا چھینا ہے مشینوں کی حکمرانی میں انسان اپنی غیرت، احساس مروّت اور انسانیت کو کس طرح برقرار رکھ سکتا ہے۔ یہ وہ سوالات ہیں جن کا جواب تلاش کرنے کی کوشش بیسویں صدی کے فنکاروں نے کی ہے۔ اپنی اس تلاش میں کبھی وہ ماضی کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں کبھی فطرت کی طرف لوٹ جانے کی بات کرتے ہیں، کبھی جنسی جبلّت کے پراسرار تاریک سایوں میں پناہ ڈھونڈ ھتے ہیں، کبھی قدیم تہذیبوں اور تمدنوں اور آغوشِ فطرت میں پلنے والے معصوم وحشیوں کی زندگی کو آدرش کے طور پر دیکھتے ہیں غرض یہ کہ رومانی شاعروں نے جن جذباتی میلانوں کو ایک زمانہ میں روشناس کرایا تھا وہی میلانات رنگ بدل بدل کر بدلے ہوئے حالات کے تحت نت نئے نقوش پا کر بیسویں صدی کے ادب میں اپنی جھلکیاں دکھاتے رہے ہیں۔ رومانیت سے گریز کی باتیں تو سبھی کرتے ہیں۔ لیکن رومانیت ہے کہ کیا ایلیٹ اور کیا اقبال، کیا راشد اور کیا اختر الایمان سبھی کو اپنے شکنجہ میں جکڑے ہوئے ہے۔ بیسویں صدی کے اسالیبِ زندگی اور اسالیبِ فن سب پر رومانی حسیت کا غلبہ ہے۔ ہمارا اور آپ کا زمانہ وہ زمانہ ہے جس میں صنعتی انقلاب ٹکنولوجیکل انقلاب میں بدل رہا ہے وہ مسائل جو اس انقلاب کے آغاز کے ساتھ پیدا

ہوئے تھے ختم نہیں ہوئے بلکہ اور شدید ہو گئے ہیں۔ صنعتی تمدن کی کرختگی، بے حس چمک دمک، کھال میں پھر یریاں پیدا کرنے والی گھن گرج، بناوٹ، بدصورتی اور بے معنویت کے خلاف جو احتجاج گوئٹے، ورڈز ورتھ، لارنس، بادلیئر اور ایلیٹ نے کیا تھا وہی احتجاج اپنے طور پر آج کا وہ نوجوان کر رہا ہے جو ستھرے ریشمی بالوں اور پھولوں کی مالاؤں اور شوخ رنگ کپڑوں اور سنگیت کی دھنوں اور جسمانی لمس کے جادو کے منتر کے ذریعہ اس آہنی راکھشش کو زیر کرنا چاہتا ہے جو جوہری بموں کو ہاتھوں پر اچھالتا پورے کرۂ ارض کو اپنے قدموں تلے روندر ہا ہے۔

جب شاعرِ فطرت کے حسن کی بات کرتا تھا تو اسے رومانی گریز کا شکار گردانا جاتا تھا۔ فطرت کی آغوش میں جینے، فطرت سے ہم آہنگ ہو کر جینے کی باتیں ان لوگوں کو نہایت مضحکہ خیز لگتی تھیں جو فطرت کے فاتح بن کر نکلے تھے۔ ان فطرت پرست شاعروں کا کلام آج Ecology کی کتابوں کے پس منظر میں پڑھئے۔ ان کی بات اب آپ کو آسانی سے سمجھ میں آجائے گی۔ شاعر اپنے فن کے ذریعہ ہم میں ہمارے گردوپیش کی آگہی پیدا کرتا ہے۔ وہ ہمیں بتاتا ہے کہ ہم کیا کھو بیٹھے ہیں اور یہ بھی بتاتا ہے کہ ہم نے جو کچھ پایا ہے اس نے ہمارے ساتھ کیا سلوک کیا ہے۔ ورڈزورتھ کی فطرت پرستی پر ہکسلے کا مضمون پڑھ کر فطرت پرستی کو پیٹ بھروں کی ذہنی عیاشی سمجھنے والے لوگ جو بات بھولتے ہیں وہ محض اتنی سی ہے کہ ورڈزورتھ کا ذہن اس دکاندار کا ذہن نہیں ہے جو کرو میم اور پلاسٹک کی دکان میں بیٹھا مسلسل بارہ گھنٹہ تک موٹروں اور رکشاؤں کا دھواں اپنے پھیپھڑوں میں بساتا رہتا ہے اور اسے احساس تک نہں ہوتا کہ ہر نفس کہ درمی آید خالص کاربن ڈائی اکسائڈ می باشد۔ لاعلمی اور بے حسی بھی اپنی جگہ ایک نعمت ہے لیکن ایسی نعمتوں کا کفران تو فنکار کا دیرینہ مشغلہ ہے۔ ورڈزورتھ کو پڑھنے کے یوں تو بہت سے طریقے ہیں ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ اسے سائنس فکشن کی روشنی میں پڑھا جائے، کیونکہ سائنسی داستانیں ہمیں بتاتی ہیں کہ کل کی دنیا کیا ہوگی۔ اس سلسلہ میں Ray Bradbery کا مطالعہ کیجیے اور دیکھیے کہ مستقبل کی اس دنیا کے لوگ جس میں ورڈزورتھ اور اس کی فطرت دونوں کا کوئی دخل نہیں کس قسم کے لوگ رہ گئے ہیں۔

فطرت سے ہم کٹ گئے ہیں۔ دنیا جس طرح سمٹ رہی ہے، گاؤں جس طرح شہروں میں ضم ہوتے جارہے ہیں اور چھوٹے شہر جس طرح بڑے شہروں میں بدل رہے ہیں انھیں دیکھتے ہوئے اب یہ امید بھی نہیں کی جاسکتی کہ ہم دوبارہ فطرت سے اپنا حیاتی رشتہ قائم کرسکیں گے۔ ہمارے بڑے شہروں کی زندگی نہ صرف فطرت سے کٹی ہوئی ہے بلکہ اس زندگی کی تہذیبی اور معاشرتی بنیادیں بھی کھوکھلی ہیں کیونکہ آج کی شہری زندگی لوگوں کے اس بے پناہ ہجوم سے تشکیل پائی ہے جو صرف دو روٹیاں کمانے کے اسفل مقصد کے تحت ایک جگہ جمع ہوگئی ہے۔ اس بھیڑ کے پاس کوئی ایسی مرکزی تہذیبی روایت نہیں جو مختلف لوگوں کو باہم سماجی اور تہذیبی طور پر منسلک کرسکے۔ نئے شہروں نے انسانوں کے لیے نئے اخلاقی نفسیاتی اور سماجی مسائل پیدا کیے ہیں۔ بیسویں صدی کا ادب انہی مسائل کے عرفان و آگہی کی کوشش کرتا ہے۔ جدید صنعتی شہر کے لینڈ اسکیپ کو لفظوں میں قید کرنے کا آغاز بادلیئر کی شاعری سے ہوا تھا اور یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ لیکن جدید صنعتی شہر کی زندگی کو ادب اور آرٹ

کا موضوع بنانے کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ فنکار نے صنعتی نظام سے مصالحت کر لی ہے۔ اشتراکی شاعروں کے علاوہ فنکار کا صنعتی نظام کی طرف رویہ ابھی تک مخاصمانہ ہے۔ نہ صرف یہ کہ وہ پلٹ پلٹ کر زرعی تمدن کی طرف حسرت آلود نظروں سے دیکھتا ہے بلکہ اس کی علامتوں کا سرمایہ تک وہی ہے جو زرعی تمدّن کا بخشا ہوا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایسی آوازیں بلند ہوتی رہی ہیں کہ فنکار کو چاہیے کہ وہ مشینی ایجادات کو بھی اسی طرح اپنی شاعری میں جذب کرے جس طرح مثلاً اس نے درختوں، کھیتوں، دریاؤں، کنوؤں، جھونپڑوں اور محلوں کو جذب کیا ہے۔ یعنی انھیں محض اشیاء کے طور پر نہیں بلکہ علامتوں کے طور پر بھی استعمال کرے تاکہ اس کے فن کے ذریعہ مشین بھی انسان کی جذباتی اور جمالیاتی زندگی کا اسی طرح جزو بن جائے جس طرح درخت پھول ندیاں اور پہاڑ بن گئے ہیں لیکن جیسا کہ Edith sitwell نے بتایا ہے کہ مشین کو Acclamatize کرنے کا یہ کام ریل گاڑی سے آگے نہیں بڑھا۔ ادب اور خصوصاً فلم میں ریل گاڑی کا استعمال نہ صرف ایک شے کے طور پر بلکہ علامت کے طور پر بھی کیا جاتا رہا ہے۔ دراصل ریل گاڑی انسانوں سے علیحدہ اپنی معنویت اور اپنا حسن آپ پیدا کرنے میں کامیاب ہوئی ہے جب کہ دوسری مشینی اشیا انسانوں سے الگ اپنی معنویت نہیں رکھتیں۔ گڈز ٹرین بھی رات کے سناٹے میں چیختی چنگھاڑتی گذرتی ہے تو اس کی ایک کیفیت ہوتی ہے۔ ادب میں ریل گاڑی سے جو کام نکالے گئے ہیں اُن پر ایک علیحدہ مضمون کی ضرورت ہے۔ دوسری مشینی ایجادوں کا ایسا پہلودار استعمال نہیں ملتا۔ یہ بات کہنی تو بہت آسان ہے کہ ایسا استعمال ہونا چاہیے لیکن اگر نہیں ہو رہا ہے تو اس مسئلہ پر بھی غور کرنا چاہیے کہ مشینی اشیاء میں ایسی کون سی خصوصیات ہیں جو انھیں ابھی تک ہمارے تخلیقی مزاج کا جزو بننے نہیں دے رہی ہیں۔ آخر درخت اور مل کی چمنی میں کوئی نہ کوئی تو فرق ہوگا کہ ایک سے ہم حیاتی رشتہ قائم کر سکتے ہیں اور دوسرے سے نہیں۔ مشینوں کی تعریف اور ان کی قصیدہ خوانی سے یہ کام نہیں ہو سکتا۔ مشینوں کو Glorify اور Romanticize کرنے سے بھی کوئی مقصد بر آمد نہیں ہوتا۔ صنعتی نظام آیا ہے تو اب یہ جم کر رہے گا بھی محض ہماری خواہشوں کے زور پر وہ ٹلنے والا نہیں۔ اس لیے یہ سوچنا کہ فنکاروں نے اس نظام کو نیست و نابود کرنے کی کمر باندھی ہے غلط ہے۔ البتہ اگر فنکار اس نظام سے مصالحت نہیں کر سکے تو اس کی وجوہات کو سمجھنا چاہیے۔ بصورت موجودہ فنکار اور صنعتی نظام کا رشتہ باہمی کشمکش کا رشتہ ہی ہو سکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ رشتہ صحت مند رشتہ نہیں ہے۔ یعنی فنکار اپنے گرد و پیش کے نظام سے کبھی ختم نہ ہونے والا تصادم مول لے کر نہ صرف اپنی ذات کے لیے بحران کھڑا کرتا ہے بلکہ اپنے فن کے لیے بھی قسم قسم کی مشکلات پیدا کرتا ہے۔ لیکن یہ سمجھنا بھی ہماری سہل فکری ہے کہ اس تصادم کا حل تنہا فنکار کے اختیار کی بات ہے گویا یہ محض فنکار کی ضِد، کج فکری اور لامرکزیت ہے جو اسے اپنے گرد و پیش سے ہم آہنگ ہونے نہیں دیتی۔ ادبی تاریخ کا مطالعہ آپ کو بتادے گا کہ فنکار نے اپنے معاشرہ سے علیحدگی اور اجنبیت کو دور کرنے کی ہمیشہ کوشش کی ہے لیکن خود معاشرتی حالات کی ناپسندیدہ تبدیلیوں نے اس کی کوششوں کو کامیاب ہونے نہیں دیا۔ روس کے اشتراکی انقلاب نے فنکاروں کو ایک نئی امید سے سرشار کیا تھا لیکن یہ امید بھی مایوسی سے کیسے بدل گئی اس کی تاریخ سے ہم بے خبر نہیں۔ صنعتی دور نے

جس قسم کی سیاسی اور اقتصادی رجائیت کو جنم دیا تھا وہ شعلۂ مستعجل ثابت ہوئی اور فنکار جہاں تھا وہیں رہا۔ فنکار اور بورژواژی سماج کے بیچ خلیج پیدا ہوگئی ہے اور..... فنکار ایک کنارے پر کھڑا ہوا ہے اور افرادِ معاشرہ دوسرے کنارے پر اور دونوں ایک دوسرے کی بات تک نہیں سمجھ رہے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دونوں کے فنی سروکار اور وابستگیاں ہی بدل گئی ہیں اور دونوں کے بیچ مصالحت کا میدان تنگ سے تنگ تر ہوتا جارہا ہے۔ ترسیل کے عوامی ذریعوں پر پلا ہوا معاشرہ سستی، عارضی اور ہیجان خیز تفریح کا طالب ہے اور فنکار محسوس کرتا ہے کہ مقبولِ عام ادب کے تقاضوں کی سطح پر گر کر وہ فن کے اعلیٰ معیاروں اور قدروں کا تحفظ نہیں کر سکے گا۔ عوام تک پہنچنے کی فنکار کی اپنی تمام کوششیں اب تک ناکامیاب ہوچکی ہیں اور آہستہ آہستہ اس کے دل میں یہ خوف شدید تر ہوتا جارہا ہے کہ شاید عوام کو ادب اور آرٹ کی ضرورت ہی نہیں رہی۔ یعنی ایسا انسان جنم لے رہا ہے جسے اب اُن تہذیبی سرگرمیوں کی ضرورت نہیں رہی جو زرعی نظام کے انسان کی جذباتی اور روحانی ضرورتوں کی سیرابی کا کام سرانجام دیا کرتی تھیں شاعری کی موت، ناول کی موت، ڈرامے کی موت کے اعلانات ہم روز سنا کرتے ہیں۔ مارشل مِک لوہان نے تو چھپے ہوئے لفظ کی موت کا اعلان کردیا ہے۔ صاف بات ہے کہ اپنی حیاتیاتی بنیادوں پر ٹکنولوجی کی اس یلغار کو فنکار کسی طرح برداشت نہیں کرسکتا۔ ٹکنولوجی سے اس کی بھناہٹ سمجھ میں آنے والی بات ہے۔ فنکار کے لیے مسئلہ اب صرف یہی نہیں رہا کہ نئے حالات میں..... اور یہ حالات تخلیقِ فن کے لئے سازگار حالات نہیں ہیں..... فن کی حفاظت کیسے کی جائے، بلکہ اس کے سامنے اس سے بھی زیادہ اہم اور بنیادی مسئلہ آن کھڑا ہوا ہے کہ ٹکنولوجی جس دنیا کو جنم دے رہی ہے اس دنیا میں انسان کی انسانیت کو کیسے برقرار رکھا جائے۔ جس تشویشناک سنجیدگی سے آج کا فنکار Dehumanization کے مسئلہ سے الجھ رہا ہے۔ وہ آج کے حوصلہ شکن حالات میں فنکار کی انسان دوستی کا بہترین ثبوت ہے۔ یعنی فنکار کو یہ بات منظور ہی نہیں کہ آدمی بنیادی طور پر اتنا بدل جائے کہ وہ آدمی ہی نہ رہے۔ آدمی اپنی انسانی خصوصیات کھو کر ایک چلتا پھرتا مشین بن جائے اور اس کی جذباتی جبلی اور روحانی ضرورتیں وہ نہ رہیں جو ''فطری انسان'' کی تھیں تو فنکار کو ایسے آدمی اور اس نظام میں جو ایسے آدمی کو پیدا کرتا ہے کوئی دلچسپی نہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ ذات کی تلاش اپنی جڑوں کی تلاش، انسان کے بنیادی انسانی رشتوں اور انسانی خصوصیات کی تلاش، جدید ادب کا بنیادی اور اہم ترین سروکار رہا ہے۔ اسی تلاش کا عمل فنکار کو مجبور کرتا ہے کہ وہ انسان کے ماضی کو سمجھے، یعنی انسان کا مطالعہ وہ زمان و مکان کے پس منظر میں کرے۔ انسان محض چند تاریخی حالات کا پیدا کردہ ہی نہیں ہے بلکہ کائنات کی عظیم اور پراسرار قوتوں کی پیداوار بھی ہے۔ وہ فطرت کا فاتح ہی نہیں بلکہ درخت پہاڑ پانی اور ہوا ہی کی طرح فطرت کا پیدا کردہ اور فطرت کا جزو بھی ہے۔ فطرت کی قوتوں سے انسان کا رشتہ ازلی اور ابدی ہے۔ خود اپنی ذات کے لیے خطرناک نتائج پیدا کیے بغیر وہ اس رشتہ کو توڑ نہیں سکتا۔ انسان کے تمدنی ارتقاء کا ہر دور اس رشتہ کو کمزور کرتا رہا ہے۔ لیکن پھر بھی انسان کسی نہ کسی طرح اس رشتہ کو برقرار رکھ سکا ہے۔ دراصل زرعی نظام کی بنیاد انسان اور فطرت کے باہمی اور براہِ راست رشتہ پر ہی قائم تھی۔ زرعی نظام میں بھی شہری سماج کے وہ طبقات جو فطرت سے کٹ کر..... زیادہ مصنوعی

بن گئے تھے ان میں فطرت کا نوستالجیا مختلف تخلیقی صورتوں میں ظاہر ہوتا تھا۔ مغربی ادب کی Pastoral روایت جو دیہاتوں اور چرواہوں کی زندگی کو پیش کرتی ہے اسی نوستالجیا کی ترجمان ہے۔ رومانی شاعروں کی فطرت پسندی شہری تمدن کے خلاف زبردست بغاوت ہے۔ لیکن رومانی شاعر بھی ایک پیچیدہ اور سوفسطائی شہری تمدن کی پیداوار تھے۔ فطرت کے ساتھ جینا نہ ان کے لیے ممکن تھا نہ انھیں میسّر تھا۔ اُن کی فطرت پسندی اپنی تمام رعنائیوں کے باوجود محض ایک رومانی گریز ہے

فطرت اور انسان کے بیچ جو ایک کمزور سا لگاؤ رہ گیا تھا صنعتی انقلاب نے اس پر ایک کاری ضرب لگائی۔ وہ معاشرہ جو صنعتی انقلاب کے بعد وجود پذیر ہوا وہ مکمل طور پر انسان کا بنایا ہوا تھا۔ یعنی انسان اب اپنی ہی بنائی ہوئی چیزوں میں گھرا ہوا تھا۔ اس کے برخلاف فطرت کی دنیا ان چیزوں پر مشتمل تھی جو فطرت کی بنائی ہوئی تھیں۔ دریا پہاڑ سمندر درخت پھول یہ انسان کے بنائے ہوئے نہیں تھے بلکہ ان کائناتی قوتوں کی تخلیق تھے جنھوں نے خود انسان کو پیدا کیا تھا اور اس طرح انسان فطرت کی تخلیقات کے ساتھ ایک حیاتیاتی رشتہ میں بندھا ہوا تھا۔ انسان کے لیے مسئلہ یہ تھا کہ اس رشتہ کو توڑ کر وہ انسان کتنا رہا ہے جدید ادب اسی کا پیمانہ ہے جس انسان میں فنکار کو دلچسپی رہی ہے وہ وہی انسان ہے جس کا فطرت کے ساتھ رشتہ قائم ہے کیونکہ اس انسان کو فنکار سمجھتا ہے۔ اس انسان کو فنکار نہیں سمجھ رہا ہے جو صرف اپنی بنائی ہوئی دنیا میں جیتا ہے فن کا تعلق انسان کی جذباتی اخلاقی اور روحانی کشمکش سے رہائی ہے۔ یہ کشمکش اس آدمی کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتی جو فطرت اور مافوق الفطرت قوتوں سے کٹی ہوئی مادی اور سیکولر دنیا میں احساس اور جذبہ سے عاری ایک میکانکی زندگی گذارتا ہے مشین کی حکومت دل کے لیے موت ثابت ہوئی ہے۔ خود انسان روح سے عاری ایک پرچھائیں بن گیا ہے۔ وحید اختر کو اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ جس آدمی کی اپنی روح کا ٹھکانہ نہ ہو وہ بھلا مشینوں کو کیسے ''روحانائیگا'' جدید فنکار مشینوں کو Acclimatize کیا کرے گا جب کہ اس کا پورا مسئلہ آج کے انسان کو Humanize کرنے کا ہے۔!

انسان نے بھاپ انجن اور نیون لائٹ کی جو نئی دنیا بنائی ہے اس میں فطرت کا مقام باغ کی صورت میں آرائش اور چڑیا گھر کی صورت میں محض نمائش کا رہ گیا ہے۔ نہ اب چھتوں پر نیم کی چھتنار ہے نہ منڈیوروں پر چڑیاں چہکتی ہیں۔ ایلومینم اور پولاد کی چکاچوند کرنے والی کھنکھناتی دنیا میں آدمی اپنی خود تحفظی کو سینہ سے چمٹائے ہانپ رہا ہے اور فطرت کی وہ حیات پرور قوتیں جنھوں نے اسے جنم دیا تھا اس کے لیے اپنی تمام معنویت کھوچکی ہیں۔ آج سے پہلے انسان نے جن تمدنی نظاموں کو جنم دیا تھا ان میں وہ فطرت سے اپنا لگاؤ کسی نہ کسی طرح قائم رکھے ہوئے تھا۔ فطرت ہی نہیں بلکہ مافوق الفطرت طاقتوں کے ساتھ بھی اس کا رشتہ استوار تھا۔ اب تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مذہب بھی زرعی اور قبائلی تمدّن کی یادگار ہے اور صنعتی تمدّن کی مادّہ پرستی روحانیات کی نہیں بلکہ سیکولرزم کی متقاضی ہے خدا اور فطرت سے کٹ کر آدمی صرف اپنی ''انسانیت'' کی چاردیواری میں محبوس ہوگیا ہے فنونِ لطیفہ کا سروکار انسان کے انسان سے، فطرت سے اور خدا سے تعلقات کا تحفظ اور انکشاف رہا ہے۔ سنگیت آوازوں کے ذریعہ صبح کی گلنار کیفیتوں اور رات کے پراسرار سناٹوں کا بیان کرتا ہے۔ ندی کے بے پرواخرام اور سمندر کے طوفانی خردش کی گرفت

کرتا ہے۔ چڑیوں کی چہکار اور کلیوں کی چٹک کو راگ کی جوت میں بدلتا ہے۔ سنگیت کی تانیں صحراؤں کے سناٹوں، جنگلوں کی آوازوں، اور سیاروں کی گردشوں کا احاطہ کرتی ہیں۔ موسیقی کے جادو کا راز کون پا سکا ہے۔ لیکن موسیقی میں جدّت پسندی کا اب یہ عالم ہے کہ ریل کی سیٹی کارخانوں کی گھڑ گھڑاہٹ اور ٹرافک کا شور بھی سنگیت کی لہروں میں سمویا جا رہا ہے۔ موسیقی کو اپنے وقت کی آواز بنانے کا نتیجہ شور و غوغا کی شکل میں نمودار ہو رہا ہے۔

شعر و ادب کا کام بھی انسان کے اُن جذبات و احساسات کا اظہار تھا۔ جو نتیجہ تھے ایک وسیع و عریض کائنات میں زندگی گذارنے کا۔ ان جذبات و احساسات کی سطح بیک وقت ارضی بھی تھی اور آسمانی بھی۔ خوبصورت چہرے میں آدمی پھول کی شگفتگی، چاند کی صباحت اور حسنِ ازل کا نور دیکھتا تھا۔ آرزومندی کا سلسلہ لہو کی پکار سے شروع ہو کر روحانی طلب کی حشر سامنیوں تک پھیلا ہوا تھا۔ آج اہم مسئلہ تو یہ ہے کہ فطرت اور روحانی سرچشموں سے کٹا ہوا آدمی شعر و ادب اور دوسرے فنونِ لطیفہ سے لطف اندوز اور فیضیاب ہونے کی اہلیت بھی رکھتا ہے یا نہیں۔ صنعتی انقلاب نے جو نیا آدمی پیدا کیا ہے وہ آہستہ آہستہ ماضی کی روایت کا احساس بھی کھوتا جا رہا ہے۔ اس کی دنیا اس قدر نئی ہے اور اتنی تیزی سے بدل رہی ہے کہ آدمی کے پاس روایت کے تسلسل کا احساس تک نہیں رہا۔ وہ حال میں جیتا ہے اور ایک نیم مدہوش دیوانے کی طرح مستقبل کی طرف بہتا چلا جاتا ہے۔ ماضی میں اس کو دلچسپی نہیں، مستقبل موہوم اور غیر یقینی ہے اور حال اس قدر پُر انتشار ہے کہ نہ تو وہ اس کے دھاروں کی رفتار سمجھ سکتا ہے نہ ان کی سمت کا اندازہ کر سکتا ہے۔ اس کے احساس کی دھار کند اور جذبات کی دنیائیں گُھٹل ہوتی جا رہی ہیں۔ فنکار کا سروکار ہی انسان کی حسّی اور جذباتی دنیا کی ترجمانی سے رہا ہے۔ وہ اپنے فن کے ذریعہ احساس کو زندہ اور جذبہ کو سلگتا رکھتا ہے۔ بیسویں صدی کی شاعری میں فطرت کی بازیافت کی ایک زبردست کوشش ملتی ہے۔ فنکار ایک ہاری ہوئی جنگ کو ایک نئی توانائی سے لڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ جدید شاعر میں فطرت کی تڑپ دیکھنے کے قابل ہے۔ جو چیز اس سے چھن گئی ہے اس کی طلب اُس کے یہاں شدید سے شدید تر ہو گئی ہے۔ اسے نہ فطرت کی فتح میں دلچسپی ہے نہ ترقی اور نئی دنیا کے سہانے خوابوں میں وہ تو انسانی زندگی کے دھارے کو کسی نہ کسی طرح اس کے حقیقی اور حیاتیاتی سرچشموں سے جوڑنا چاہتا ہے اسی لیے وہ شاعری میں الفاظ کو ''خیالات'' یا ''نظریوں'' اور ''آدرشوں'' کی ترسیل و تبلیغ کے لیے استعمال نہیں کرتا بلکہ الفاظ کے آبگینوں میں زندہ تصویروں کو قید کرنا چاہتا ہے۔ لفظ احساس کی آواز بنتے ہیں۔ الفاظ باہم مل کر ایک حسی پیکر تشکیل کرتے ہیں اور یہ حسّی پیکر فطرت کی رعنائیوں کو اپنے دامن میں لیے ہوتا ہے۔ جدید شاعر احساس کا شاعر ہے۔ لمس، رنگ اور بو کا شاعر ہے۔ اس کے یہاں سورج اپنے رتھ پر سوار آتا ہے اور سونے والوں پر کرنوں کی پچکاری مارتا ہے۔ کنول تال میں آکاش منڈل جگمگاتا ہے اور نیلے پانیوں کے کانچ پر دھنک کی کمان ٹوٹتی ہے۔ رہٹ چلتا ہے اور کنوئیں کی نفیری سے کھیت سرشار ہوتے ہیں۔ اندھیری راتوں میں برف گرتی ہے۔ کھجور کے پیڑ کے پیچھے سے پیلا چاند طلوع ہوتا ہے۔ تپتے ہوئے دن کی حسینہ کا شباب دل کو برماتا ہے۔ منڈیروں پر کوے بولتے ہیں۔ آنگن میں چڑیاں چہکتی ہیں۔ املی کے پیڑوں پر دھوپ اپنے پر سکھاتی ہے۔ کھڑکی کی سلاخوں سے چاندنی فرش پر ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتی ہے۔ چوڑیاں بجتی ہیں۔ چھاگلوں کی صدا آتی ہے

سنسان گلیاں قدموں کی آوازوں سے گونجتی ہیں اور دریچوں سے آدھے چہرے جھانکنے لگتے ہیں۔ پگڈنڈیاں الڑھ حسیناؤں کی طرح کھیتوں میں غائب ہوجاتی ہیں۔ گاؤں کا کچا رستہ دھول اڑاتا ہے۔ ویران مسجد کی دیوار سے گدھا پیٹھ کھجاتا ہے۔ سورج کی آنکھ لال ہے، پیلی ہے، خون آشام ہے۔ چاندنی سفید ہے نیلی ہے، ہلدی رنگ ہے۔ ہوا بانسری بجاتی ہے۔ صبح دھندلی موتیا رنگ ہے۔ گھر کی چھت پر ایک لڑکی سورج کی کرنوں میں اپنے بال سکھاتی ہے۔ سورج کا زرّین چیتا اپنی گپھا میں پہنچتا ہے اور آکاش کے جنگل میں تاروں کا لشکر اپنا پڑاؤ ڈالتا ہے۔ غرض یہ کہ جدید شاعری میں آوازوں کے شعلوں کی وہ چمک دمک، رنگوں کا وہ فشار، خوشبوؤں کی وہ لپٹیں ہیں کہ معلوم ہوتا ہے رنگ و آہنگ کی ایک پوری کائنات جاگ اٹھی ہے۔ فنکار کا احساس بیدار ہے اور یہ احساس پوری کائنات کا احاطہ کرتا ہے۔ جدید شاعری میں فطرت کا احساس ایک نئی تازگی اور توانائی لے کر آیا ہے۔ فطرت کے اس احساس کی بازیافت کو آپ فطرت کی طرف رومانی گریز بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن مجھے تو رومانی گریز سے زیادہ اس میں مشینی عہد کے انسان کو اس کے فطری اور ازلی سرچشموں سے وابستہ کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ جدید شاعری میں فطرت پرستی مشینی عہد کا محض ردِ عمل ہی نہیں بلکہ جواب بھی ہے۔

ایک ہم آہنگ، مربوط، اور تہذیبی طور پر جاندار معاشرہ اپنے تہذیبی عمل کے ذریعہ وہ علامتیں تخلیق کرتا ہے جنھیں استعمال کر کے فنکار پورے معاشرے کے ساتھ ترسیل و ابلاغ کا رشتہ قائم کرتا ہے لیکن کٹا پھٹا معاشرہ...... وہ معاشرہ جس کے افراد کسی باہمی ارتباط کے بغیر محض نان شبینہ کی تگ و دو میں الجھے ہوئے، میکانکی تواتر سے ایک تنہا اکائی کی صورت میں حرکت کرتے ہیں..... اپنا یہ تہذیبی عمل کھو بیٹھتا ہے۔ اس کے پاس کوئی ایسی مرکزی تہذیبی روایت، کوئی ایسا مابعد الطبعیاتی فلسفہ، اخلاقی اقدار کا کوئی ایسا نظام، کوئی ایسا روحانی آہنگ نہیں ہوتا، جو اسے تہذیبی ارتباط اور سالمیت عطا کر سکے۔ صرف سیاسی گرمیاں ہوتی ہیں جو اس معاشرہ کی بھیڑ کو ارتباط اور ہم آہنگی کے فریب میں مبتلا رکھتی ہیں جلسے اور جلوس ہوتے ہیں، ہیجان خیز تقریریں ہوتی ہیں، اخبار اور پمفلٹ ہوتے ہیں، سستی تفریحیں اور بازاری ادب ہوتا ہے، جو باہم مل کر فرد کی تنہائی، ناپائیداری، اور بے وقعتی کے احساس کو شدید سے شدید تر بناتے ہیں۔ آدمی ماضی کا شعور کھو بیٹھتا ہے، مستقبل میں اسے اعتماد نہیں رہتا، اور جہاں تک حال کا تعلق ہے وہ لمحات میں بٹا ہوا، مختلف اور متضاد تجربات کے دھاروں پر بہتا ہوا ایسی انفعالی زندگی گذارتا ہے جو کسی سماجی، اخلاقی اور تہذیبی نظامِ اقدار کی تشکیل نہیں کر سکتی۔ جس قسم کی تیز رفتار اور اعصاب شکن تبدیلیوں سے ہمارا زمانہ گذر رہا ہے وہ گراں مایہ فنی تخلیقات کے لیے سازگار نہیں ہے کیونکہ جیسا اسٹفن اسپنڈر نے بتایا ہے کہ حال کو فنکار کے سامنے اتنا تو ثابت قدم رہنا چاہیے کہ وہ حال کی نوعیت کو سمجھ سکے اور اس کے طبعی مظاہر، عقیدوں، اور طرزِ عمل کو علامتوں اور قدروں میں بدل سکے۔ غیر مستقل معاشرہ تہذیبی طور پر بانجھ ہوجاتا ہے اور وہ فنکار کو نہ تو تہذیبی علامتیں دے سکتا ہے نہ نظامِ اقدار۔ مریضانہ انفرادیت پسندی ایسے ہی معاشروں میں پروان چڑھتی ہے۔ اخلاق کی جگہ عوائدِ رسمیہ، مذہب کی جگہ محض کھوکھلی رسومات، مسرت کی جگہ آسائش اور قدروں کی جگہ مصلحت اندیشی لے لیتی ہے۔ قدیم تمدنی معاشروں میں فرد کا اپنے پیشہ، اپنے آلات

اپنے خاندان اور افرادِ معاشرہ، اپنے جنم بھوم اور گرد وپیش کے ساتھ ایک زندہ اور توانا رشتہ تھا۔ ایک مابعد الطبیعاتی نظامِ اقدار فرد اور کائنات کے رشتہ کو بامعنی بناتا تھا تہذیبی طور پر یہ معاشرہ علم الاصنام، دنت کتھاؤں، لوک کہانیوں کے ذریعہ، نشانیوں علامتوں اور تمثیلوں کا وہ خزانہ فنکار کو عطا کرتا تھا جسے استعمال کرکے وہ اپنے داخلی تجربات کو پورے معاشرے کے لیے قابلِ فہم بناتا تھا۔ جو چیز فنکار کی انفرادیت اور اجتماعی تقاضوں میں توازن قائم رکھتی تھی وہ معاشرہ کی علامتیں اور تمثیلیں تخلیق کرنے کا یہی عمل تھا۔ فنکار تہذیبی روحانی اور اخلاقی سطح پر ایک شاندار روایت کا وارث ہوتا تھا۔ وہ اس روایت کے خلاف بغاوت کرتا تھا، اپنی بغاوت سے اسے ایک نئی تابندگی عطا کرتا تھا اور پھر اسی روایت کا ایک جزو بن جاتا تھا۔ صنعتی انقلاب نے جس تمدن کو جنم دیا ہے اس کا ایک نیا ہوا وار اسی روایت پر پڑا ہے اب تو فنکار کو خود ہی کنواں کھودنا اور خود ہی پانی نکالنا ہے۔ اپنی قدریں اور اپنی علامات اسے آپ ہی تخلیق کرنی ہیں اس کے گرد وپیش کا معاشرہ کسی ایسے تہذیبی عمل سے نہیں گزر رہا ہے جو اسے اقدار وعلامات کا ذخیرہ بہم پہنچائے۔ یہی نہیں بلکہ ادب اور آرٹ کے بیوپاری کرن، بازاری پن اور عامیانہ پن نے افرادِ معاشرہ کو ذہنی طور پر اس قدر مفلوج کر دیا ہے کہ وہ اعلیٰ ادب سے لطف اندوز ہونے کی اہلیت ہی کھو بیٹھے ہیں۔ انھیں فنکار میں دلچسپی ہی نہیں رہی۔ فنکار لوگوں سے کٹتا گیا۔ اسے اس تمدن میں دلچسپی نہ رہی جو..... سطحی، مادہ پرست، افادیت پسند، اور ہر قسم کے جمالیاتی اور روحانی عنصر سے خالی تھا۔ مشینی تمدن فنکار کو جیتنے کی کوئی راہ نکال ہی نہ سکا۔ مل کی چمنی اس کی جمالیاتی حسیت کا جزو نہ بن سکی۔ صنعتی عہد کا فنکار بھی اپنی علامات کے لیے فطرت کے سرچشموں اور ماضی کے تہذیبی خزانوں کو کھنگالتا رہا۔ انیسویں صدی کا ادب تو پھر بھی ''ترقی'' کے جذبہ سے سرشار ہوکر آنے والے زمانہ کے خواب دیکھا کرتا تھا۔ بیسویں صدی کے ادب میں ماضی کی یاد کا عنصر شدید ہے۔ شاید ہی کوئی بڑا شاعر ایسا ہو جو حسرت آلود نظروں سے اُن زمانوں کو یاد نہ کرتا ہو جب انسان کا انسان سے، سماج سے، فطرت سے اور پوری کائنات سے رشتہ بندھا ہوا تھا۔ مستقبل تو ٹکنولوجیکل عہد کے کابوس ہی کی شکل میں شاعر کے سامنے آتا ہے جب کہ ماضی فطرت کے اُن سرچشموں سے سیراب نظر آتا ہے جن سے انسان حیاتیاتی طور پر مربوط ہے۔

شے ہماری روزمرہ کی زندگی میں تو آسانی سے داخل ہو جاتی ہے اور چونکہ انسان آلے استعمال کرنے والا جانور ہے اس لیے وہ ہر اس شے کو خوشی سے استعمال کرنے لگتا ہے جو اس کے لیے کارآمد ہو۔ لیکن کسی بھی شے کو ہماری جذباتی اور احساساتی زندگی کا جزو بنتے زمانہ لگتا ہے شے کو مرکز میں رکھ کر جب پورا معاشرہ ایک تہذیبی انجذاب کے عمل سے گزرتا ہے تب کہیں جا کر شے ہماری حسیّت کا جزو بنتی ہے اور ایک تہذیبی قدر اور فنکارانہ علامت کے طور پر استعمال ہونے لگتی ہے۔ آپ ذرا اس بات پر غور کیجیے کہ ہمارے ایوانِ شاعری میں شمع کس کس رنگ میں جلی ہے اردو اور فارسی شاعری کے ہزاروں اور لاکھوں اشعار صرف ایک شمع کی علامت سے معنی کی کیسی رنگارنگ دنیائیں روشن کیے ہوئے ہیں۔ لیکن بجلی کی تمام کرشمہ سازیوں کے باوجود شعر میں بجلی کا استعمال محض ایک شے سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ وجہ محض ہماری روایت پرستی اور تقلید پسندی نہیں ہے جیسا کہ سہل

طور پر سمجھا جاتا ہے۔ وجہ صرف یہ ہے کہ روز بروز تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا میں سائنس کی نئی سے نئی ایجادات جنم لیتی ہیں، ہمارے اعصاب کو جھنجھناتی ہیں اور ابھی ہمارے حواس کا جزو بھی بننے نہیں پاتیں کہ ان کی جگہ نئی ایجادات لے لیتی ہیں۔ بجلی کا ایک قمقمہ، لمپ شیڈ کا ایک آکار ابھی ہماری جمالیاتی حسیّت کا جزو بھی نہیں بن پاتا کہ اس کی جگہ دوسرا تازہ ترین ماڈل لے لیتا ہے End of Permanency صنعتی معاشرہ کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ ہر دس بیس پچیس سال بعد شہر کا نقشہ اتنا بدل جاتا ہے کہ آدمی اسے پہچان نہیں سکتا۔ جہاں دو منزلہ عمارت کو توڑ کر آپ نے سات منزلہ عمارت بنائی ہے، پچیس سال بعد اسی جگہ یہ سات منزلہ عمارت ایک گھاٹے کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ اور آپ اسے توڑ کر چودہ منزلہ عمارت بناتے ہیں۔ آپ ہی سوچیے کہ ان حالات میں گھر، عمارتیں، نکڑ، چوراہے، وہ ''کیفیات'' کیسے ان سے پیدا کریں جو چیزوں میں اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب آدمی ان سے سماجی اور جذباتی طور پر اتنا مانوس اور مربوط ہوتا ہے کہ گزرتے وقت کے چھوڑے ہوئے ایک ایک نقش کو اُن کے سطح جسم پر پہچان سکتا ہے۔ فنکار کھپریل کی چھت، جھکے ہوئے در و بام، پیلی کبڑی دیوار، نیم روشن گلی اور ٹھنڈے آنگن کی فضاؤں سے واقف ہے، یعنی ان فضاؤں کے تخلیقی استعمال کا گر جانتا ہے۔ فلک بوس دیو ہیکل عمارتیں، بڑے بازار اور بڑی دکانوں پر اس کی فنکارانہ گرفت ابھی اتنی مضبوط نہیں ہوئی کہ وہ ان کی فضاؤں کو بھی اپنی تخلیق میں کھینچ سکے۔ اول تو اس کا بیانیہ اس کا ساتھ نہیں دیتا۔ ناول کا بیانیہ جن چیزوں کے بیان پر قادر تھا، یعنی گاؤں، چھوٹے شہروں یا بڑے شہروں کی چھوٹی بستیوں کے بیان پر، ان کی جگہ شہری زندگی کی ایسی پیچیدہ شکل آگئی ہے کہ فنکار ایسی شکل کو جدید شہر کے پر انتشار، سریع الرفتار، اور اعصاب شکن نقش کے طور پر اپنے بیانیہ کے ذریعہ پیش کرنے میں بڑی دشواری محسوس کرتا ہے۔ شہری زندگی کے خاکوں کو جس کامیابی سے فلم کا آرٹ پیش کرسکتا ہے، ناول کے بیانیہ آرٹ سے اب وہ ممکن نہیں رہا۔ فلم ناول کی رقیب بن کر سامنے آئی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناول فلم کے مقابلہ میں اپنی بقا کی حوصلہ شکن جدوجہد میں مبتلا ہے۔ ناول کے لیے خارجی دنیا کی عکاسی کا دیرینہ کام اب مشکل ہوگیا ہے۔ ناول کا آرٹ محدود اور مخصوص فضاؤں کی کیفیتوں کے بیان کا آرٹ ہے۔ بڑے شہر ایسی کیفیتوں سے محروم ہوتے جا رہے ہیں جو ناول نگار کی فنکارانہ دلچسپی کا مرکز بن سکیں۔ کھپریل کی چھت اور آنگن کی موری کو وہ فن میں استعمال کرسکتا تھا فلک بوس عمارت کو وہ حیرت سے دیکھتا ہے۔ لیکن اسے فن میں استعمال نہیں کرسکتا۔ فلم یا فوٹو میں اس عمارت کی بلندی، حسن اور ڈیزائن کو پیش کیا جاسکتا ہے، فنکار کا فن اس کے بیان سے عاجز ہے۔ فنکار کا فن اس کیفیت کا بیان کرسکتا ہے جو فلک بوس عمارات اس میں پیدا کرتی ہیں۔ لیکن کیفیت پیدا کرنے کے لیے بھی عمارتوں کو مخصوص فضاؤں کا حامل ہونا ضروری ہوتا ہے۔ ابھی تک صنعتی تمدن کے مظاہرات ان کیفیتوں کو پیدا نہیں کرسکے جن کا فنی استعمال انسانی ذہن کو ان مظاہرات کے ساتھ جذباتی اور جمالیاتی طور پر ہم آہنگ کرسکے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ فنکار کا ذہن ان مظاہرات کا بیان نہیں کرتا۔ ضرور کرتا ہے۔ لیکن ان مظاہرات کو وہ جمالیاتی طور پر قبول نہیں کرسکا۔ اگر اس کا رویہ مکمل طور پر ردّ کا نہیں تو مکمل طور پر قبول کا بھی نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں وہ اپنی ذات میں سمانے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنے خون کا ایک

جزو بنانا چاہتا ہے۔ لیکن یہ مظاہرات اس کے خون میں Foreign Bodies کے طور پر حرکت کرتے ہیں۔ صنعتی عہد کی طرف فنکار کا فن اس ابھار کا نشان دہ ہے جو فسادِ خون کا نتیجہ ہے۔ کھپریل کی چھت، مسجد کے صحن مندر کے کلس سے وہ مانوس ہے۔ یہ چیزیں اس کی شخصی زندگی کا جزو ہیں۔ اسی لیے ان کی طرف اس کا رویہ انسانی ہے۔ دیوہیکل عمارتوں میں ایک قسم کی غیر انسانی سنگینی ہے۔ شفاف فرش اور چمکدار دیواروں میں ایک قسم کی کاروباری بے نیازی اور غیریت ہے۔ ان میں وہ ملائمت اور اپنائیت نہیں جو انسانی لمس کی بخشی ہوئی ہوتی ہے۔ فنکار کو پتھر کی چار دیواری میں نہیں بلکہ گھر میں دلچسپی ہوتی ہے اور جو چیز گھر کو گھر بناتی ہے وہ مانوس چہروں کی مانوس زندگی ہوتی ہے۔ ایک ہی عمارت میں ہزاروں کی تعداد میں رہنے والے یا کام کرنے والے لوگوں کے چہرے نہیں ہوتے۔ وہ محض پرچھائیاں ہوتی ہیں اور ایک دوسرے سے بے نیاز حرکت کرتی رہتی ہیں۔ بنیادی سوال تو یہ ہے کہ صنعتی معاشرہ میں فنکار کی انسانی دلچسپیوں کا سامان ہی کتنا رہ گیا ہے۔ روشنی اور رنگ اور رفتار کا ایک فشار ہے جس میں نیم روشن نیم تاریک سائے حرکت کرتے رہتے ہیں۔ رنگ کے دھبے، نقوش اور لکیریں، حرکت کرتی ہوئی پرچھائیاں اس معاشرہ کا فنکارانہ عکس ہیں جس کا کوئی روحانی ڈائمنشن نہیں۔ کردار شخصیت سے پیدا ہوتے ہیں اور آج کے آدمی کی کوئی شخصیت نہیں شخصیت کا تاروپود افسانوی عمل کے ذریعہ بنا جاتا ہے۔ کردار نگاری، قصہ پن، افسانوی عمل کے خلاف آج کے فنکار کی بغاوت سمجھ میں آتی ہے۔ پرچھائیوں کا معاشرہ تجریدی آرٹ ہی پیدا کرسکتا ہے۔ تصویر میں انسان اور انسانی جسم نہیں۔ افسانہ میں بھی کردار، اور کردار کا جسم، اور کردار کی شخصیت اور کردار کا عمل نہیں۔ اب کہانی کہانی نہیں۔ اکہانی بن گئی ہے۔ غیر انسانی سماج کا آرٹ بھی آہستہ آہستہ غیر انسانی ہی بنتا جارہا ہے۔ بڑے کرداروں کے ناولوں اور ڈراموں کا دور ختم ہوگیا۔ بیسویں صدی کا ناول اور ڈرامہ ایک بھی بڑا کردار عطا نہ کرسکا۔ ذرا بیکٹ، آئنسکو، آلبی کے ڈراموں میں انسانوں کی تصویریں دیکھیے اور غور کیجیے کہ یہ کردار آدمی کتنے رہے ہیں۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ بیسویں صدی میں ناول اور ڈرامہ کی موت کا اعلان کتنی بار کتنی جہتوں سے کیا گیا ہے دراصل صنعتی عہد کا معاشرہ اتنا Monolithic معاشرہ ہے کہ اسے آرٹ کے موضوع کے طور پر سازگار بنانا آج کے فنکار کی سب سے بڑی آزمائش ہے۔ اداں گارد کے تجربوں میں دھاندھلی پن کتنا ہے اور مناسب تخلیقی فارم کی تلاش کا عنصر کتنا ہے اس کا فیصلہ کرتے وقت اس بات کو نظرانداز نہیں کرنا چاہیے کہ آرٹ اور ادب کی جو کچھ روایت رہی ہے اس کے پیش نظر صنعتی عہد کا معاشرہ آرٹ کا موضوع بننے کے لیے کن ناقابل حل دشواریوں کا حامل رہا ہے۔

جب اشیا معاشرہ کی زندگی میں اِس طرح داخل ہوجاتی ہیں کہ افرادِ معاشرہ انھیں محض کاروباری طور پر ہی استعمال نہیں کرتے بلکہ ان سے گہرا جذباتی لگاؤ بھی پیدا کرلیتے ہیں تو پھر وہ تہذیبی علامتوں کی شکل بھی اختیار کرلیتی ہیں۔ موم بتی محض روشنی نہیں دیتی بلکہ انسان میں اُن تحت الشعوری انسلاکات کو مہیج کرتی ہے جو روشنی، آگ، لو، نور اور سایوں کے ساتھ صدیوں کی وابستگی نے انسان کی نفسیاتی زندگی میں پیدا کیے ہیں۔ موم بتی تہذیبی اور اساطیری یادوں کی تاریک گپھاؤں کو اجالتی ہے۔ اس کی مدھم روشنی اور لرزتی لو میں انسان کی نظر نہ

جانے آج بھی کونسا جادو دیکھتی ہے کہ جشن اور تقریبات، مذہبی رسومات اور ڈنر پارٹیوں میں موم بتی کا استعمال کثرت سے کیا جاتا ہے۔ چراغ کی روشنی سے، مقبروں اور مزاروں، مسجدوں اور مندروں، زاہد کی شب زندہ داریوں اور محقق کی عرق ریزیوں، اندھیری رات کے طوفانوں اور بزمِ نشاط کی مسرت خیزیوں، غرض یہ کہ ہماری سماجی تہذیبی اور روحانی زندگی کی اتنی سرگرمیاں وابستہ ہیں کہ چراغ علامات کا ایک گنجینہ بنا ہوا ہے۔ بجلی کے قمقمے نے چراغ کی جگہ لے لی ہے، لیکن ابھی تک وہ اپنے اردگرد ہماری یادوں اور وابستگیوں کے پروانوں کو جمع نہیں کرسکا۔ آڈن نے بتایا ہے کہ گھوڑے پر شعر کہا جاسکتا ہے موٹر پر نہیں، کیونکہ گھوڑا ایک زندہ چیز ہے۔ آدمی کے بغیر بھی وہ ہوتا ہے اور زندہ ہوتا ہے، لیکن موٹر اپنی تمام معنویت صرف آدمی سے پاتی ہے۔ گھوڑا اتھر کتا ہے، ہنہناتا ہے، اشاروں پر ہوا ہوتا ہے اور رکتا ہے۔ اس کی بھیگی ہوئی گرم کھال کو تھپتھپا کر آدمی حیوانی لمس کی پراسرار کیفیتوں سے آشنا ہوتا ہے۔ گھوڑے کے ساتھ انسان کا تعلق جذباتی ہوتا ہے۔ موٹر کے لیے آپ زیادہ سے زیادہ Sentimental بن سکتے ہیں۔ موٹر اور گھوڑا دونوں باہر برسات میں بھیگتے ہوں تو دونوں کی طرف آپ کا ردعمل مختلف ہوگا۔ کار کا ہر نیا ماڈل آپ کو اپنی طرف کھینچتا ہے اور آپ اپنی پرانی کار کی طرف کوئی بھی جذبہ یا لگاؤ محسوس کیے بغیر ہر سال نئی کار خرید لیتے ہیں۔ گھوڑے سے آپ کو لگاؤ پیدا ہوتا ہے اور آپ کسی بھی قیمت پر اسے فروخت کرنے کو تیار نہیں ہوتے۔ حیوانی اور نباتاتی دنیا کے ساتھ آپ کا رشتہ حیاتیاتی ہے۔ مشینوں کے ساتھ انسان کا رشتہ محض میکانکی ہے۔ اشیاء کے ساتھ میکانکی رشتہ تہذیبی فضا پیدا نہیں کرتا۔ لوگ جب کہتے ہیں کہ مشینوں کے ساتھ ہمارے میکانکی رشتہ کو زیادہ جاندار اور روحانی بنانا ہے تو وہ بات غلط نہیں کہتے۔ صرف موٹر اور گھوڑے کے فرق کو ملحوظِ خاطر نہیں رکھتے۔ یہ نہیں کہ فنکار کو نظم نہیں لکھنی۔ فنکار کوئی ایسی ضد لے کر نہیں بیٹھا۔ لیکن وقت کے جس دوراہے پر وہ کھڑا ہوا ہے اس میں اس سے یک طرفہ اور دوٹوک رویہ کی توقع عبث ہے۔ کار پر وہ نظم تو لکھے گا لیکن گھوڑے کا نوستالجیا ایک زیرزمین لہر کی طرح اس نظم میں بہتا نظر آئے گا فن میں جدیدیت اسی طرح رومانیت کی تجدید کا عنصر بھی رکھتی ہے۔ صنعتی تمدن کو فن کے لیے سازگار بنانے کی جدوجہد میں فنکار زرعی تمدن کے رومانی نوستالجیا کا شکار ہوجاتا ہے۔ جیسے جیسے وہ چیزیں اس کے ہاتھ سے چھنتی جاتی ہیں جن سے اس کا جذباتی اور حیاتیاتی رشتہ شدید تھا ویسے ویسے احساسِ زیاں حسرت آلود یادوں میں بدلتا جاتا ہے۔ اردو کے جدید شاعروں میں آپ گھریلو علامات کا استعمال دیکھیے۔ گلی، کھڑکی، کھڑکی کی سلاخیں، کمرہ، آنگن، آنگن میں نیم کا پیڑ...... ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بڑے شہروں کی معاشرت جس طرح فرد کو توڑتی پھوڑتی اسے ایک بے نام بے چہرہ پرچھائیں بنانے پر تلی ہوئی ہے، اس کے ردعمل کے طور پر، خود حفظی کے ایک جبلی جذبہ کے تحت، فنکار ان گرتی ہوئی پناہ گاہوں کی طرف لوٹ رہا ہے جو اسے احساسِ ذات عطا کرتی ہیں۔ گلی کی اپنی ایک انفرادیت ہے۔ ایک فضا اور کیفیت ہے۔ گلی میں مکان ایک دوسرے پر جھکے ہوتے...... ایک دوسرے سے لپٹے ہوئے، ایک دوسرے کے سہارے کھڑے رہتے ہیں۔ ان کی تعمیر میں انسان کا انسان کے ساتھ مل کر، ایک دوسرے پر اعتماد کرکے جینے کے جذبہ کی ترجمانی ہوتی ہے۔ گلی سے آدمی وابستہ ہوتا ہے۔ گلی کی ہر چاپ اور ہر آواز کو وہ

پہچانتا ہے۔ گلی کی دھوپ اور اس کی چھاؤں کو وہ جانتا ہے۔ گلی کے خاموش گوشے، بارونق موڑ، خنک سایہ دار چبوترے، بہتی ہوئی موریاں، کوڑا کرکٹ کے ڈھیر، کھیلتے ہوئے بچے، جھانکتے ہوئے چہرے، جھگڑتی ہوئی عورتیں، ہنستے ہوئے مرد، سب سے وہ واقف ہے، گلی اس کی ملکیت ہے، اپنی ہے، بڑے شہروں کی سڑکیں، چوراہے، بازار، بڑی عمارتیں جن میں ہزاروں کی تعداد میں لوگ رہتے ہیں، سول لائنز جس میں ہر مکان دوسرے سے کٹا ہوا، منفرد اور اپنی دنیا آپ رکھتا ہے، آدمی ان میں ایک سائے کی طرح، اپنے گرد و پیش سے وابستگی پیدا کیے بغیر جیتا ہے۔ بازار کی رونق، لوگوں کی بھیڑ بھاڑ، دوکانوں کی چمک دمک، آدمی کی آنکھوں کو خیرہ کرتی ہے۔ بڑے چوراہے اور بڑے بازار پورے شہر کی بے چہرہ بھیڑ کی ملکیت ہیں۔ ان میں کھو کر آدمی خود کو غیر محفوظ، کٹا پھٹا اور بکھرا ہوا محسوس کرتا ہے۔ ان سے وہ لگاؤ ممکن نہیں جو مانوس گلیوں کی ان خاموش ٹھنڈی فضاؤں سے ممکن ہے، جن کا اپنا رنگ، اپنا آہنگ اور اپنی بو باس ہے۔ جن کی نیم تاریک نیم روشن گوشوں سے نہ جانے فرد کی کتنی خوشگوار اور سوگوار یادیں وابستہ ہیں۔

جدید اردو شاعری کی امیجری فنکار کی اس کشمکش کی آئینہ دار ہے جو دو تمدنوں کے جھٹپٹے میں جینے والے شخص کا مقدر ہے۔ صنعتی عہد کا تمدن فرد کو آہستہ آہستہ ان سرچشموں سے دور کرتا جا رہا ہے جن سے اس کی تہذیبی زندگی ہزاروں سال سے وابستہ تھی۔ ایک عام آدمی ایسی تبدیلیوں کو آسانی سے قبول کر لیتا ہے۔ اسے پتہ بھی نہیں چلتا کہ اس کی زندگی ایک خاص اسلوب سے نکل کر دوسرے بالکل مختلف قسم کے اسلوب میں داخل ہو رہی ہے۔ ایسی تبدیلی کا اس کی جذباتی اور نفسیاتی زندگی پر جو اثر ہوتا ہے اس سے وہ بڑی حد تک بے خبر ہوتا ہے۔ ایک خاص قسم کی بے اطمینانی اور بے قراری پھانس کی خلش بن کر اسے پریشان کرتی رہتی ہے، لیکن نہ تو وہ اس خلش کی نوعیت سے واقف ہوتا ہے نہ مقام سے۔ شاعر کا تو کام ہی ان پھانسوں کو کریدنا ہے جو چبھتی رہتی ہیں لیکن نظر نہیں آتیں شاعر ہماری موہوم خلش، موہوم کسک، انجانی بے اطمینانی اور تاریک غموں کی آگہی بخشتا ہے۔ وہ ہمارے درد کا مقام بتاتا ہے، اور ہمارے مسرت کے سرچشموں کی نشان وہی کرتا ہے۔ سب سے بڑی چیز تو یہ ہے کہ یہ کام اتنے دل پذیر انداز میں کرتا ہے کہ وہ آتشِ غم جس کی ایک چنگاری ہمارے خرمنِ مسرت کو آگ لگا سکتی تھی، آتشِ گل کی طرح ہمارے احساس کی فضاؤں کو دہکاتی ہے۔ فن کی حُسن آفرینی کا یہ تہذیبی عمل ہے۔ فنکار احساس کی خفیف سے خفیف لرزشوں کی صدائیں سنتا ہے اور ان صداؤں کو نغمۂ سرمدی میں ڈھالتا ہے۔ زبردست تمدنی اور تہذیبی انقلابات کے عمل سے گذرنے والے انسان کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی میں روشنی اور سایوں، غم و مسرت، امید و یاس، تشکک اور اعتبار کی ڈوبتی ابھرتی سیال پرچھائیوں کا جو ناقابلِ فہم، عقل و منطق کی انگلیوں کے لیے جو ناقابل گرفت، رقص ہوتا ہے، اسے لفظوں میں ڈھال کر شعور کی سطح پر لانے کا کام فنکار ہی کرتا ہے۔ تہذیبی دوراہوں پر ہم کیا کھوتے ہیں اور کیا پاتے ہیں، اس کا حساب کتاب اسی بہی کھاتے میں مل جائے گا، جسے شاعر اپنے خونِ جگر سے تیار کرتا ہے۔ تاریخ تو صرف بتاتی ہے کہ ریل کب آئی اور سوتی کپڑے کا کارخانہ کب ڈالا گیا۔ یہ تو شاعر ہے جو بتاتا ہے کہ جب کھلے میدانوں کی جگہ کارخانے، دھند کی جگہ چمنیوں کا دھواں سوکھی

گھاس کی خوشبوں کی جگہ بساندبھرے Waste product کے ڈھیر، مانوس گلیوں کی بجائے بڑی شاہراہیں، چھوٹی بستیوں کی بجائے اجنبی انجان لوگوں سے بھرے ہوئے بڑے بڑے شہر، کچے راستوں کی بجائے کولتار کی سڑکیں، پو پھٹے بیلوں کی گھنٹیوں کی آواز کے بجائے گڑگڑاتی ہوئی ٹرکوں کا شور، آجائے تو اس تبدیلی سے گزرنے والا آدمی کیا محسوس کرتا ہے۔ شاعر نہ صنعتی نظام کے خلاف فردِ جرم رکھتا ہے نہ بیتے ہوئے دنوں کی بازیافت کی کوشش کرتا ہے وہ تو صرف اس جذباتی فضا کو متشکل کرنا چاہتا ہے جو یادِ ماضی سے حزیں اور غمِ فردا سے اداس ہے۔

شاعری میں زبان کے تخلیقی استعمال کا مطلب ہوتا ہے کہ شاعر لفظ کے صرف لغوی معنی سے نہیں بلکہ اس کی جذبی اور حسّی لرزشوں سے بھی واقف ہو۔ فلسفی اور مفکر کے لیے لفظ کے لغوی معنی کافی ہوتے ہیں۔ اسی لیے دوسری زبانوں میں دانشورانہ مباحث اور مقالے ممکن ہیں۔ تخلیقی کارنامے ممکن نہیں کیونکہ تخیلی کارناموں کے لیے زبان کی تمام نزاکتوں اور صوتیاتی نظام سے شدید حسّی مانوسیت ضروری ہے۔ شاعر کو ہر لفظ کی آواز پہچاننی پڑتی ہے اور آواز کو پہچاننے کا مطلب ہے کہ وہ ہر لفظ کو تاریخ کے نشیب و فراز پر لڑھکتا ہوا دیکھے اور اس کی کھنک کو محسوس کرے۔ لفظ کی کھنک کو محسوس کرنے کا مطلب ہے کہ اسے چوراہوں بازاروں۔ گلی کوچوں۔ اندرونِ خانہ اور سرِ ممبر۔ احباب کی محفلوں اور نغمہ و نشاط کی بزم آرائیوں میں گونجتا ہوا سنے۔ لفظ کی گونج کو سننے کا مطلب ہے جس دور میں وہ جی رہا ہے اس دور کی معاشرتی زندگی کی گھما گھمی اور گڑگڑاہٹ۔ اس کے ہم ہموں اور تیز رفتاری۔ اس کے پورے زرعی یا صنعتی نظام کی آوازوں کے پس منظر میں وہ لفظ کی اکیلی آواز کو سنے۔ ہر معاشرہ کا اپنا ایک صوتیاتی نظام۔ اپنی ایک رِدھم ہوتی ہے۔ زرعی نظام کی رِدھم پُرسکون اور خاموش تھی۔ صنعتی نظام کی ردھم پرشور اور ہنگامہ خیز ہے۔ ٹکنولوجیکل نظام کی رِدھم شاید خاموش اور سریع الرفتار ہوگی۔ ہر نظام کی ردھم کا اثر زبان، الفاظ اور شاعری پر پڑتا ہے۔ صنعتی عہد کی گھن گرج۔ تیز رفتاری اور ہنگامہ آرائی نے یورپ کی شاعری کی لے تک کو بدل کر رکھ دیا ہے۔ ہر عہد کی رِدھم اور آوازوں کی نوعیت لفظوں کی Emotive value کا تعین کرتی ہے۔ پُرشور عہد میں شاعر کے لیے وہ الفاظ ایک نئی جذباتی اور حسی معنویت حاصل کرلیتے ہیں۔ جو مثلاً اس میں پرسکون زمانوں کی یادیں تازہ کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ Hard metallic لفظوں سے گریز کرتا ہے۔ اپنے دور کے حسّی تجربہ کی ترجمانی کے لیے وہ ایسے لفظوں کا استعمال کرتا ہی ہے۔ لیکن ساتھ ہی وہ ایسے لفظوں کی طرف بھی کھنچتا ہے جن کی آوازوں کا سنگیت اس کے جھلسے ہوئے زخمی اعصاب پر مہربان انگلیوں کی طرح مرہم رکھتا ہے۔ شاعر اکثر تو اِن الفاظ کی طرف محض ان کے صوتی اثرات کی وجہ سے ہی کھنچتا ہے۔ ان کے لغوی معنی کی کوئی اہمیت اس کے نزدیک نہیں ہوتی۔ اس کے لیے ایسے الفاظ کی کشش جبلی اور جذباتی ہوتی ہے۔ کسی دوسرے ملک اور دوسرے معاشرے یا تہذیبی عہد کا آدمی اس کشش کی نوعیت کو سمجھ ہی نہیں سکتا۔ لفظوں کی طرف ایسی کشش اپنی ذات میں محسوس کرنا تو بہت دور کی بات ہے۔ میراجی اور ان کے حلقے کے دوسرے شاعروں مثلاً مختار صدیقی۔ مجید امجد۔ اختر الایمان اور ان کے بعد بے شمار جدید شاعروں نے پوری اردو اعری کو اقبال اور جوش کے ڈکشن

سے نجات دلا کر اسے مانوس گھریلو الفاظ۔ گیتوں کی زبان اور دیہی imagery سے جو مالا مال کر دیا تو نہ یہ سہل پسندی تھی نہ جدّت پسندی۔ بلکہ ایک زبردست تہذیبی اور معاشرتی تبدیلی کا ردّعمل تھا۔ پہلی بار انھوں نے صنعتی نظام کی رِدھم کو محسوس کیا تھا جسے نہ اقبال محسوس کر سکے تھے نہ جوش۔ گیتوں کی زبان کی نرم موسیقی کی طلب ان کے لیے محض جمالیاتی ہی نہیں بلکہ اعصابی اور حسّی تھی۔ نرم الفاظ کی نرمی کی طرف وہ اسی فطری انداز میں کھنچتے تھے جس طرح کارخانہ کی گرم حبس آلود گڑگڑاہٹ سے نکل کر مزدور کے قدم خود بخود نیم کی ٹھنڈی چھاؤں کی طرف اٹھنے لگتے ہیں۔ گیتوں کے ڈکشن یا دیہی امیجری کو اپنانا صنعتی عہد کے تقاضوں سے فرار نہیں تھا بلکہ تقاضوں کا جواب response تھا۔ جس طرح میراجی اسکول کے شاعروں اور جدیدیوں نے گھریلو زبان کو اپنایا ہے وہ احساس کی سطح پر ایک زندہ اور توانا آدمی کا Impulsive reflex ہے۔ بھوکے جانور کا احساس بہت تیز ہو جاتا ہے۔ وہ دور دور کی آوازیں سنتا ہے اور دور دور کی خوشبوئیں سونگھتا ہے۔ صنعتی نظام کا پروردہ شاعر بھی جنسی جذباتی اور روحانی بھوک کا مارا ہوا ہے۔ وہ شاعری میں بھوک کا مداوا نہیں ڈھونڈتا لیکن اس بھوک کی نوعیت کو سمجھنے کا ذریعہ اس کے پاس صرف شاعری ہے۔ وہ جب اپنی بھوک کو لیے زبان کے جنگل میں دبے پاؤں چلتا ہے تو اسے دور دور کی آوازیں سنائی دیتی ہیں اور دور دور کی خوشبوئیں سنگھائی دیتی ہیں۔ وہ ہر لفظ کو دیکھتا سونگھتا۔ چکھتا ..... محسوس کرتا اور سنتا ہے۔ لیکن اس کے احساس کے ترجمان وہی الفاظ بنتے ہیں جن میں اس کے زخمی اعصاب کو اس کی بھوک کے کرب کو ..... کم کرنے کی اہلیت ہو۔ فنکار کا احساس جب اتنا سجاگ ہوتا ہے تو وہ لفظ کی پوری کائنات کا احاطہ کرتا ہے۔ اب وہ لفظ کی نرمی اور نزاکت اس کے سکون اور خاموشی کو محسوس کر سکتا ہے۔ لفظ میں اب ٹھنڈی ہوائیں سرسراتی ہیں۔ پتوں کی آوازیں گونجتی ہیں۔ خوشبوؤں کے طوفان اٹھتے ہیں اور رنگ کی پینگیں ٹوٹتی ہیں۔ لفظ میں اب زمین کی ٹھنڈک ہے۔ کنوئیں کی تاریک گہرائی ہے۔ سوکھے پتوں کی کھڑکھڑاہٹ ہے۔ پرندوں کے نغمے ہیں، اور گھنے درختوں کے سائے ہیں۔ فنکار اپنا اسلوب پیدا کرنے کے لیے اپنی زبان کے پورے تہذیبی سرمایہ کو کھنگالتا ہے۔ لیکن زبان اور اسلوب کے حق میں سب کچھ کہنے کے باوجود اس نکتہ کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ شاعری محض زبان و اسلوب کے زور پر پیدا نہیں ہوتی۔ محض اسلوب کے زور پر بدصورت شے کو خوبصورت نہیں بنایا جا سکتا۔ شے بذاتِ خود حسن کی یا کسی دلآویز خصوصیت کی حامل ہوتی ہے اور اسلوب کا کام اسی خصوصیت کی گرفت ہے۔ مثلاً رومانی شاعروں نے کھنڈروں، بیابانوں، تاریک جنگلوں، ویران مسجدوں، ٹوٹے ہوئے مقبروں، اور افسردہ قبرستانوں کا بیان کیا ہے۔ ان چیزوں کے توسط سے انھوں نے اپنی افسردگی، حزن، یا حرماں نصیبی کا بھی بیان کیا ہے۔ انھوں نے ان چیزوں کو رومانی بنا کر پیش نہیں کیا۔ کھنڈر، بیابان، ویران مسجد، یا شکستہ مقبرہ اپنی ایک کہانی، اپنی ایک کیفیت رکھتے ہیں۔ ایک شکستہ مقبرہ فنکار کے دل میں، اور اس معنی میں ایک عام آدمی کے دل میں بھی حزن و افسردگی کی ایک عجیب کیفیت پیدا کرتا ہے۔ فنکار مقبرے کے اسی غمگین حسن کو لفظوں میں قید کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ افسردہ رومانی شاعری کا اسلوب بلند آہنگ اور خطیبانہ نہیں ہوتا بلکہ مدھم اور غنائی ہوتا ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ رومانی شاعر مقبرے کی شان میں قصیدہ نہیں پڑھتا

نہ ہی اسے پسند کرنے یا اس کی تعریف کرنے کے لیے آپ کو اکساتا ہے۔ مقبرے کے منظر نے جس جذباتی تجربہ سے اسے دوچار کیا ہے، اس تجربے میں وہ آپ کو بھی شریک کرنا چاہتا ہے۔ مطلب یہ کہ شے میں بذاتِ خود وہ جوہر ہونا چاہیے جو انسان کو جذباتی طور پر متاثر کر سکے۔ اگر شے میں بذاتِ خود ایسا جوہر نہیں ہے تو پھر فنکار اس شے کی اوپری تعریف سے تو محض خطابت اور قصیدہ گوئی کا آرٹ پیدا کرے گا۔ ہر معاشرتی نظام کی اپنی ایک لینڈاسکیپ ہوتی ہے۔ دھواں دھار چمنیاں، ملگجی شام، زنگ آلود لوہے کے انبار، کارخانے، چالیاں، تارکول کی سڑک، بجلی کے کھمبے، سرخ بسیں، لوگوں کی بھیڑ..... یہ صنعتی نظام کی لینڈاسکیپ ہے۔ اس لینڈاسکیپ کی اولین تصویریں باولیئر کی شاعری میں نظر آتی ہیں۔ ایلیٹ اور اس کے بعد آنے والے شاعروں نے اس لینڈاسکیپ کا بھرپور استعمال کیا ہے۔ ہماری شاعری صنعتی شہروں کی تصویروں کا کوئی ایسا نگار خانہ تیار نہیں کر سکی جس میں ایک شہر کی پوری لینڈاسکیپ، اس کی فضا، کیفیت اور رفتار کو سخت، کھردرے اور کھنکھناتے اسلوب میں گرفتار کیا گیا ہو۔ بہر حال اس پورے معاشرتی نظام کے حسی اور جذباتی تجربہ کو آرٹ کا فارم عطا کرنا فنکار کا منصب ہے۔ یہ کام کسی نظام کو رومانی بنا کر پیش کرنے کے کام سے بلکل مختلف ہے۔ ترقی پسندوں میں سے بہت سوں نے خود کے لیے Romanticiser کا رول پسند کیا تھا۔ شہروں ہی کو نہیں بلکہ مشینوں کو بھی حسین اور خوبصورت بنا کر پیش کرنے کا مطلب ہے جذباتی بنا۔ جو چیز بذاتِ خود کسی ایسی کیفیت کی حامل نہیں جو ہمیں جذباتی طور پر اکسائے، تو اس کے متعلق شدید جذبہ پیدا کرنے کی کوشش جذباتیت کو جنم دیتی ہے۔ جذبہ کی زبان پر سکون، پروقار اور سنجیدہ ہوتی ہے۔ جذباتیت کی بلند آہنگ، رقت انگیز اور ہیجانی۔ آرٹ کو جذباتیت اور جذباتی وفور سے محفوظ رکھنے کا طریقہ یہ ہے کہ فنکار خود کو شے کی زینت بخشنے والا، سجانے والا، Decorator نہ سمجھے۔ اس کا کام شے یا حقیقت کو سجانا نہیں ہے بلکہ شے یا حقیقت کے حسن یا سچائی کو اپنے تخیل اور آرٹ کے ذریعہ منکشف کرنا ہے۔ وہ اماوس کی رات، تاروں بھرے آسمان، سلگتی شام، اور آنکھیں ملتی صبح کو حسین بنا بنا کر بھی کتنا حسین بنائے گا۔ شعر حسن بیان بھی ہے اور بیانِ حسن بھی۔ فنکار شے کو حسین بنا کر پیش نہیں کر رہا بلکہ شے میں حسن کی جو کیفیت ہے اسے سمجھنے اور اسے اپنے فن کی گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے۔ جو کچھ اس نے دیکھا ہے وہ آپ کو دکھانا چاہتا ہے اور جو کچھ اس نے محسوس کیا ہے وہ آپ کو محسوس کرانا چاہتا ہے۔ گویا وہ آپ کو اپنے تجربہ میں شریک کرنا چاہتا ہے۔ فنکار شے کی حقیقت کو دیکھتا ہے اس کا کام حقیقت کا بیان ہے، حقیقت کو کناری گوٹا لگانا نہیں۔ اسی لیے وہ زورِ بیان، جادو کلامی، اور زریں رقمی یا اپنے پاک صحتمند اور صالح خیالات کے ذریعہ آپ کے جذبات کو متاثر کرنا نہیں چاہتا۔ آپ تکلیوں پر نظم لکھ کر مزدوروں کو تکلیوں سے محبت کرنے کے آداب نہیں سکھا سکتے۔ اپنی شاعری میں آپ کارخانوں کی چاہے جتنی تعریف کیجیے، یہ تعریف مزدوروں یا دوسرے انسانوں کے دل میں کارخانوں کے لیے کوئی جگہ پیدا نہیں کر سکتی تاوقتیکہ کارخانے اور مشینیں ہماری جذباتی اور تہذیبی زندگی کا ایسا جزو نہ بن جائیں کہ اپنا حسن اور اپنی کیفیت آپ پیدا کریں اور ہمارے لیے ان کا وجود محض ایک بے جان غیر شخصی چیز کا نہ رہے۔ یعنی جب تک مشین محض ایک چیز ہے تب تک وہ فن کی علامت نہیں بنتا، محض اثاثہ رہتا ہے۔ جب مشین ہماری تہذیبی

اور جذباتی زندگی کا جزو بنتا ہے تو وہ علامت کا کام بھی دینے لگتا ہے۔ شے کو علامت بنتے صدیاں لگتی ہیں۔ جب انسان کے تجربات اس کی یادیں، اس کی مسرتیں اور المناکیاں، شے سے وابستہ ہوتی جاتی ہیں اور انسان کے اُن تجربات اور یادوں کے گرد فنکار کا تخیل سنہری جال بننے لگتا ہے تب کہیں جا کر شے عِلامت کی شکل اختیار کرتی ہے۔ لکڑی کے دو ٹکڑوں کو صلیب کی علامت میں بدلنے کے لیے انسانی تاریخ کا کتنا المناک واقعہ وقوع پذیر ہوا۔ شاعری میں پھول، درخت، کھیت، تالاب، ندی، سمندر، پہاڑ، جنگل، صحرا پوری دنیا کے ادب میں صدیوں سے علامات کے روپ میں استعمال ہوتے رہے ہیں۔ ان چیزوں کے ساتھ انسان کا رشتہ محض معاشرتی اور تہذیبی نہیں بلکہ حیاتیاتی ہے۔ پانچ ہزار سال پرانا نہیں بلکہ لاکھوں سال پرانا ہے۔ جدید شاعری میں زرعی نظام کی بخشی ہوئی علامت کی بھرمار ہی نہیں بلکہ اس نظام کا نوستالجیا بھی ہے۔ جدید شاعری، خصوصاً اردو کی جدید شاعری میں نوستالجیا کا عنصر بہت شدید ہے۔ کیونکہ زرعی نظامِ مغرب کے برخلاف ابھی بھی ہمارے لیے بہت قریب کی چیز ہے۔ یاد بھی وہی چیز آتی ہے جو آہستہ آہستہ چھن رہی ہو۔ نوستالجیا بھی انسانوں ہی میں ملتا ہے حیوانوں میں نہیں۔ یہ ایک خالص انسانی احساس ہے جو انسان کو حزینہ مسرت سے مالا مال کرتا ہے اور اسے بیک وقت حال اور ماضی کی دنیاؤں میں جھولے جھلاتا ہے۔ زرعی نظام کا نوستالجیا نہ فرار ہے نہ رجعت قہقہری بلکہ فطرت کے ان عناصر سے اپنا رشتہ قائم رکھنے کی کوشش ہے جو انسانی زندگی کے حیاتیاتی سرچشمے ہیں۔ نیا شاعر ہوا، پانی اور زمین سے اپنے رشتے کو استوار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کیونکہ ان سے اس کا رشتہ ازلی، ابدی اور حیاتیاتی ہے۔ صنعتی نظام تو تہذیبی طور پر کنگال ثابت ہوا اور دو سو سال ہی میں بوڑھا ہو گیا۔ اس نظام کی لائی ہوئی چیزوں کا تخلیقی استعمال اگر فنکار نہیں کر سکا تو اس میں قصور فنکار کا نہیں۔ اگر ٹکلی، چمنی، ٹنکی اور بائلر شاعر سے شعر نہیں کہلوا سکے، اور کنواں، رہٹ، بیل گاڑی، اور شمع کہلوا سکے تو اس میں شاعروں کی خواہش مندیوں سے کہیں زیادہ دخل ان پر اسرار قوتوں کا ہے جو انسان کی حیاتیاتی اور تہذیبی زندگیوں کی صورتوں کا تعین کرتی ہیں۔ کارخانے، مشین، بائلر، اور چمنیاں ہماری جذباتی اور تہذیبی زندگی کا ایسا جزو نہیں بن پائے جس طرح زرعی نظام میں کھیت، چوپاں ندی، تالاب، رہٹ، کنواں، اتے اور بیل گاڑی بن پائے تھے۔ بجلی کا قمقمہ ابھی بھی بجلی کا قمقمہ ہے۔ جب تک وہ شمع کی طرح محفلِ نشاط سے لے کر ہر لوحِ مزار تک کے جذباتی انسلاکات پیدا نہیں کرتا۔ ادب کے ایوان میں شمع کی طرح ہر رنگ میں جلنے کی استعداد پیدا نہیں کرتا۔ کنواں ہمارے لیے گہرا ہے، پُراسرار ہے، نیم تاریک ہے۔ اس میں چڑیوں کے گھونسلے ہیں، کبوتروں کی پھڑ پھڑاہٹ ہے۔ اُس کے شفاف ٹھنڈے پانی میں ہم اپنا عکس دیکھتے ہیں اور اپنی آواز کی بازگشت سنتے ہیں۔ وہ ہمیں پانی دیتا ہے، ہمارے کھیتوں کو سرسبز و شاداب رکھتا ہے، ہماری زندگی اس سے وابستہ ہے، اور اسی میں چھلانگ لگا کر ہم زندگی کا کبھی کبھی خاتمہ بھی کرتے ہیں۔ کنوئیں ہی کے پاس دو پیار کرنے والے ملتے ہیں، اور کنوئیں ہی میں ڈوب کر وہ اپنے خاندان کے ناموس پر جان دے دیتے ہیں۔ کنواں زمین کے اندر ایک سوراخ ہے جو پانی پر جا کر ختم ہوتا ہے اور اس پانی میں آسمان کا عکس ہے۔ وہ زمین پانی اور آسمان سے ہمارے رشتہ کی یاد تازہ کرتا ہے۔ کنواں پر اسرار یادوں اور وابستگیوں کے ایک طویل سلسلہ کو جگاتا

ہے اور اس سلسلہ کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جب پہلی بار آدمی نے زمین کھود کر پانی نکالا تھا۔ مذاہب آئے اور انھوں نے کنوئیں کے پانیوں کو تقدیس بخشی۔ تو ہمات نے کنوئیں کو چھل پائیوں اور جنوں کا مسکن ٹھہرایا! ساطیر اور دنت کتھاؤں نے کنوئیں میں نہ جانے کتنے شہزادوں کو اسیر کیا۔ اور پنہارنوں نے کنوئیں کو وہ حسن اور شباب بخشا جس سے ہمارے گیت، سنگیت اور شاعری کے ایوان آج بھی مہک رہے ہیں۔ کنواں محض ایک چیز نہیں، ایک تہذیبی علامت ہے، وہ ہماری رُوح، ہماری نفسیات اور ہمارے وجود کی گہرائیوں، اور پراسرار تاریکیوں کا استعارہ ہے۔ کیا ایسی بات آپ شہر کی پانی کی ٹنکی کے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ اگر پانی کی ٹنکی کنوئیں کی طرح شعروادب کا جزو نہیں بنی تو کیا اس میں بھی قصور جدید فنکار کی حرامزادگی کا ہے کہ وہ پانی تو نل کا پیتا ہے اور شعر کنوئیں پر کہتا ہے؟۔

ضیق النفس اور بھونپو

بتخانۂ چین

وارث علوی

ضیق النفس اور بھوپو

ہمارے نقاد قلم سے یا تو تلوار کا کام لیتے ہیں یا جھاڑو کا..... نقاد جب ہاتھ میں شمشیر برہنہ لیے چیختا چنگھاڑتا محفل ادب میں درآتا ہے تو بڑے بڑے تیس مار خانوں کو اپنی نانیاں یاد آجاتی ہین۔ ہر آدمی سہم جاتا ہے۔ پتہ نہیں آج کس بہانے قتل کا سامان ہوگا۔ اور ویسے بھی نقاد کو بہانوں کی کیا کمی۔ ناکردہ گناہوں کی سزا دینے میں تو ہمارا نقاد طاق ہے۔ اسی لیے فنکار کی مجبوری تک کو وہ گناہ کے ذیل میں شمار کرتا ہے۔ مثلاً کبھی تو فنکار اس لیے کشتنی قرار پاتا ہے کہ اس نے غزل کیوں لکھی ..... مثنوی، ڈراما رزمیہ کیوں نہ لکھا..... اس نے افسانہ نگاری کیوں کی، ناول کیوں نہ لکھا..... یا ناول کیوں لکھا..... کیا اسے پتہ نہیں کہ ناول پڑھنے کے لیے اب لوگوں کے پاس فرصت نہیں،..... یا ناول کی تلخیص ممکن ہے افسانہ کی ممکن نہیں، اس لیے افسانہ بہتر صنف ہے..... کبھی فنکار اس لیے گردن زدنی قرار پاتا ہے کہ اس کی شاعری میں ابہام ہے۔ کبھی اس لیے کہ وضاحت ہے۔ کبھی اس لیے کہ اس کی شاعری بے معنی ہے۔ کبھی اس لیے کہ سوائے معنی کے اس کے پاس کچھ بھی نہیں۔ کبھی اس لیے کہ فنکار انگریزی ادب نہیں پڑھتا کبھی اس لیے کہ وہ پیپر بیک کیوں پڑھتا ہے۔ غرض یہ کہ نقاد جب شمشیر زنی پر اتر آتا ہے تو کس کی مجال ہے کہ اسے تھامے ہماری تنقید کی مقتل گاہ میں آپ کو دنیا کے بڑے بڑے فنکار اپنے ہاتھوں میں اپنے خوں چکاں سر تھامے بیٹھے نظر آئیں گے۔ بے چارے نوخیز فنکاروں کی تو بات ہی کیا کہ اڈیٹر کے نام خطوط میں ہر مہینہ ککڑیوں کی طرح کٹتے رہنا ان کا مقدر ہے۔

اگر نقاد کے ہاتھ میں تلوار نہیں ہوتی تو جھاڑو ہوتی ہے۔ ادب کا ایوان اب جھاڑو پھیر بیانات کے سپاٹوں سے گونج اٹھتا ہے۔ ادب اور آرٹ کے وہ تصورات، قدریں اور روایتیں جنھیں انسان کی فکر اور تخلیقی تجربہ نے کہیں صدیوں میں جا کر پروان چڑھایا تھا اس جاروب کشی کی زد میں آکر تو دہٗ خاشاک کی نذر ہو جاتے ہیں۔ انٹی آرٹ۔ انٹی ناول۔ ا۔کہانی۔ پاپ کلچر سائی کی ڈیلک آرٹ۔ کمرشیل آرٹ۔ مقبول عام ادب، پروپیگنڈسٹ اور کمیٹیڈ ادب کے دور میں ہم جیسے فرتوتوں کا ادبی مشغلہ صرف اتنا رہ گیا ہے کہ کوڑے کے ڈھیر کو پھیندتے رہیں اور ان تصورات اور قدروں کی بازیافتی کی کوشش کرتے رہیں جو اس تہذیبی انارکی کے زمانہ میں ہمیں تھوڑی بہت بھی فکری استقلال اور نظری پائداری عطا کرتے تھے۔

تنقید میں Sweeping statement سے میرا مطلب ایسے یکطرفہ عمومی بیانات سے ہے جو کسی ایسی اندرونی صداقت پر مبنی نہیں ہوتے جو فکر و نظر اور تجزیہ اور تحلیل کا نتیجہ ہوں ایسے عمومی بیانات سے ان کا مقصد ایوانِ ادب میں جھاڑو پھیرنا ہوتا ہے تاکہ ان کا نظریہ تام جھام کے ساتھ داخل ہو اور اسے جگہ دینے کے لیے

دوسرے تمام نظریات اور تصورات بوریا بستر باندھ کر روانہ ہو جائیں۔ چنانچہ جب سماجی ذمہ داری-سماجی افادیت- سماجی مقصدیت کے کھدّر پوش تصورات سماج سیوکوں کی گمبھیر صورت لیے ادب میں داخل ہوئے تو فنکاری۔ ہیئت پرستی اور جمالیات کو اپنے زربفت حریر و پرنیاں پر اندر ہی اندر ندامت محسوس ہونے لگی۔ اب ادب اور آرٹ کی بات کرنے کا مطلب تھا سماج دشمنی اور انقلاب دشمنی کے الزامات کو دعوت دینا۔

''جولوگ ادب اور عوام کے اس رشتے کو ادب کے نازک شیش محل پر عوام کی یورش سمجھتے ہیں وہ سیاسی شہنشاہیت اور معاشی جاگیرداری کو ادبی شہنشاہیت اور فنی جاگیرداری میں تبدیل کر کے ایک مٹتے ہوئے نظام اور مرتے ہوئے سماج کو بچانا چاہتے ہیں سیاسی اور معاشی لڑائیاں ادب کے میدان میں جمالیات اور فن کے نام پر لڑی جاتی ہیں وہ ادب سے محبت کے بجائے نفرت کرتے ہیں۔ وہ یا تو اسے استحصالی فلسفوں کے لیے استعمال کرنا چاہتے ہیں یا ذاتی عیاشی کے لیے۔ ترقی پسند ادیب اور ان کے پڑھنے والے اس تصور کو برداشت نہیں کرتے۔ ادب شہنشاہی اور ادبی فحش دونوں غیر جمہوری اور گندے تصورات ہیں۔''

(ترقی پسند ادب۔ سردار جعفری۔ صفحہ ۴۷)

صاف بات ہے کہ ایسے جلالی بزرگوں کے سامنے فن کی بات کرنا ایسا ہی تھا جیسا کسی مجذوب کو وضو کی دعوت دینا۔ لوگ آرٹ کا نام لینے سے گھبرانے لگے اور جمالیات کا لفظ ادا کرتے کرتے تو انھیں پسینہ چھوٹ جاتا اور انھیں محسوس ہونے لگتا گویا وہ جمالیات کے حق میں بات نہیں کر رہے بلکہ لونڈے بازی کی وکالت کر رہے ہیں۔

معاشرتی نقادوں کے نزدیک اگر ادب روٹی کپڑے کے مسائل سے سروکار نہیں رکھتا تو وہ محض خیالی ہے۔ فراری ہے۔ ذہنی عیاشی ہے۔ وہ اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بناتا ہے۔ اب بھلا ایسی مسجد میں ان نمازیوں کو کیسے دلچسپی ہو سکتی ہے جو رکعت باندھنے کے بعد خیال گھوڑوں کی خرید وفروخت کا کرتے ہیں اور دعا روزی روزگار کی مانگتے ہیں Utilitarian سماج میں ہر قدر Utility کی قدر ہوتی ہے۔ لوگ مندروں اور مسجدوں کو سماجی مقاصد کے لیے استعمال کرنے کے طریقے سوچا کرتے ہیں اور جن صحنوں میں خداؤں کی حمد کے نغمے گونجا کرتے تھے وہاں رضا کاروں اور راشٹر سیوک سنگھ والوں کی قواعد ہونے لگتی ہے۔ ادب کا بھی اپنا ایک روحانی تہذیبی اور جمالیاتی منصب تھا۔ لیکن ایسے منافع اندوز سماج میں ایک Gratutous سرگرمی کے طور پر ادب اپنی خیر کب تک مناتا۔ چنانچہ ادب نے بھی گیان دھیان کی باتیں چھوڑیں اور آدرش کے مندروں کی گھنٹیاں بجانے لگا۔ ضرورت صرف ایسے لوگوں کی تھی جو مقدس آستانوں کے اس افادی استعمال کو حق بجانب ثابت کرتے ہوں یہ کام ہمارے نقادوں نے پورا کیا۔ آپ دیکھیں گے کہ ہمارے معاشرتی نقادوں کی تنقیدیں آرٹ کے اسی Vulgarization کا Rationlization ہیں۔ ادب کا کوئی موضوع ابدی نہیں۔ ادب کی کوئی دوامی قدریں نہیں۔ ادب سماجی حالات کی پیداوار ہے۔ فنکار کا شعور پیداواری رشتوں کی پیداوار ہے۔ ہر ادب پروپیگنڈہ ہے۔ ادب اور صحافت میں فی نفسہٖ کوئی فرق نہیں، جو چیز ادب کو صحافت سے الگ کرتی ہے وہ اس کی فنی خوبیاں ہیں..... یعنی وہی زبان و اسلوب کی چاشنی اور تکنیک کے کرتب۔ چنانچہ فیض احمد فیض لکھتے ہیں:

''تو کیا ادب اور پروپیگنڈا میں کوئی فرق نہیں..... پھر ہم سیاسی تقریروں اور صحافتی مقالوں کو ادب کیوں نہیں کہتے..... اس لیے نہیں کہتے کہ ان میں ادب کی فنی خوبیاں نہیں پائی جاتیں..... ان میں بنفسہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو انھیں ادب بننے سے روکے (اور بعض اوقات سیاسی تقریریں اور صحافتی مضامین ادب کا بہترین نمونہ ہوتے ہیں۔)..... (میزان از فیض احمد فیض۔ صفحہ ۸۱)

یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ برسوں تک اردو والے الہلال اور البلاغ کے مضامین کا مطالعہ ادب کے طور پر کرتے رہے اور اردو پروفیسروں کی زندگیاں ابوالکلام کے اندازِ بیان کی خوبیاں گنواتے صرف ہوگئیں۔ ادب پر صحافت کا غلبہ اتنا شدید تھا کہ آج بھی ہم ادب میں زبان کے تخلیقی استعمال اور صحافت میں اس کے خطیبانہ استعمال کے بیچ تمیز نہیں کر سکتے اور اس لیے اردو کے وہ محقق اور پروفیسر نقاد جو جیہہ شخصیتوں اور آئی، اے، ایس افسروں کی نثر کو اوک سے پیتے رہے ہیں ان کے سامنے آپ بیدی منٹو کے اندازِ بیان کا ذکر کیجیے تو انھیں اچھو ہو جائے گا۔

ہماری تنقید کی مصیبت یہ رہی ہے کہ بڑے نقاد صرف عمومی بیانات دیتے ہیں۔ چھوٹے نقاد ان بیانات پر حاشیہ آرائی کرتے ہیں۔ اور ان سے بھی چھوٹے نقاد ان دونوں نقادوں پر پی ایچ ڈی کر ڈالتے ہیں..... کسی بھی ادبی مسئلہ کے تجزیاتی مطالعہ کا کام ان سب نے یورپ اور امریکہ کے نقادوں اور پروفیسروں کے لیے اٹھا رکھا ہے۔ پھر کمال یہ ہے کہ ان سے فیض حاصل کرنے کے بعد جوتا بھی انھیں ہی مارا جاتا ہے..... انحطاط پسند تہذیب اور زوال پسند ملک ہماری رہبری کیا کر سکتے ہیں..... قسم کی باتیں ترقی پسند لابیز میں آج بھی سنی جا سکتی ہیں۔

ادب اور پروپیگنڈ کے مسئلہ پر غور کرتے وقت ہماری تنقید عموماً عمومی بیانات کا شکار رہی ہے اور جب اس نے تجزیاتی مطالعہ کی کوشش کی ہے تو اس قسم کے نتائج برآمد ہوئے ہیں:

''انقلابی آہنگ کے دو روپ ہوتے ہیں۔ ایک تجربے کا جزو بن کر گہری انقلابی بصیرت کی شکل اختیار کر لیتا ہے، دوسرا انقلاب کو تجربہ یا شخصیت نہیں بناتا صرف نعرہ بنالیتا ہے۔ انقلاب اس کے لیے فیشن یا فارمولا بن جاتا ہے۔ زاویۂ نظر یا شخصیت کا جزو نہیں بنتا۔ پروپیگنڈہ اور فن میں بھی فرق ہے۔ اگر جو بات کہی جائے اس کی جڑیں اپنے تجربے اور شخصیت میں پیوست ہوں۔ اس میں اپنی ذات کا ایقان اور اپنے ذہن اور جذبے کی آپ بیتی پوشیدہ ہو تو فن ورنہ پروپیگنڈہ برآمد ہوتا ہے۔ پروپیگنڈہ ایسے خیالات اور احساسات کا اظہار ہے جو شاعر کی شخصیت کا جزو اور اس کا ذاتی تجربہ نہ بن پائے ہوں۔ جنھیں صرف اس کی زبان اور قلم نے تسلیم کیا ہو۔ اس کا باطن اس پر ایمان نہ لایا ہو۔ جو دوسروں کی دریافت ہو اس کی اپنی آپ بیتی نہ ہو۔''

(ڈاکٹر محمد حسن۔ عصری ادب۔۲)

اگر پروپیگنڈہ اور فن کی یہ تعریف قبول کر لی جائے تو پھر پروپیگنڈہ جیسی کوئی چیز ادب کی دنیا میں رہتی ہی نہیں۔ ہر چیز فن ہی فن ہے۔ کیونکہ کون سا فنکار ایسا ہوگا (یہ بات یہاں پر بالکل غیر متعلق ہے کہ فنکار چھوٹا ہے یا بڑا) جو وہ بات کہے گا جس کی جڑیں اس کے تجربہ اور شخصیت میں پیوست نہ ہوں۔ کیا اپنے ذہن کے ایقان اور اپنے ذہن اور جذبہ کی آپ بیتی۔ (جو کچھ ان الفاظ کے معنی ہوتے ہوں) کے بغیر فن پیدا ہو سکتا ہے۔ ان خیالات

اور احساسات کا اظہار جو شاعر کی شخصیت کا جز نہ ہوں۔ اس کا ذاتی تجربہ نہ بن پائے ہوں۔ جنھیں صرف اس کی زبان اور قلم نے تسلیم کیا ہو۔ اس کا باطن اس پر ایمان نہ لایا ہو۔ جو دوسروں کی دریافت ہو اس کی آپ بیتی نہ ہو، نہ صرف یہ کہ وہ فن نہیں بلکہ پروپیگنڈہ ہے اور بہت ہی ذلیل قسم کا پروپیگنڈہ ہے جو وہی آدمی کر سکتا ہے جو کردار اور اخلاقی اعتبار سے اتنا گرا ہوا ہو کہ چوراہوں پر قوت باہ کی گولیاں بیچنے کے لیے کوڑیوں کے مول خریدا جا سکے۔ فنکار جب پروپیگنڈہ کرتا ہے تو اپنی شخصیت اور اپنی ذات کو ایک آدرش میں ڈبو کر پروپیگنڈہ کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اب اس کا پروپیگنڈہ فن بن گیا۔ اگر ایسا ہی ہوتا تو پھر خود اس کے مداح نقاد یہ بات نہ کہتے کہ فلاں فلاں مقام پر شاعر نعرہ زنی پر اتر آیا ہے اور ادب اور آرٹ کے تقاضوں کا خیال نہیں کیا۔ خود ترقی پسند نقادوں کو اس بات کا احساس ہے کہ ترقی پسندوں کی معتد بہ شاعری نعرہ زنی کا شکار ہو گئی ہے۔ گویا کہ وہ بھی اتنا تو شعور رکھتے ہیں کہ نظم اور نعرہ میں تمیز کر سکیں۔ کیا کوئی ترقی پسند نقاد یہ کہنے کی جرأت کر سکتا ہے کہ وہ شاعر جو نعرہ زنی کا شکار ہو گیا ہے اپنے انقلاب یا اشتراکی آدرش کو صرف زبان اور قلم سے تسلیم کیا تھا۔ اور اس کا باطن اس پر ایمان نہ لایا تھا۔ ترقی پسند شاعری کو میں اشتراکیت اور انقلاب کا پروپیگنڈہ سمجھتا ہوں۔ کہیں یہ پروپیگنڈہ کامیاب ہے کہیں کامیاب نہیں۔ لیکن کسی ایک بھی ترقی پسند شاعر کے لیے میں یہ بات ماننے کے لیے تیار نہیں کہ جس آدرش کا انھوں نے پروپیگنڈہ کیا اسے انھوں نے محض زبان اور قلم سے تسلیم کیا۔ فیشن اور فارمولے کے طور پر اپنایا اور اپنی شخصیت کا جز نہیں بنایا۔ کیونکہ ایسا سوچنا ترقی پسند فنکار ہی کی نہیں ہر اس شخص کی توہین ہے جو فنکار بننے کی منکسرانہ کوشش کرتا ہے۔ ترقی پسند شاعر شاعری بھلے بری کرتا ہو لیکن اس کے متعلق یہ سوچنا کہ اس کی نیت صاف نہیں ہماری کم ظرفی ہے۔ اس کی شاعری نعرہ بن گئی تو اس کی بہت سی وجوہات ہو سکتی ہیں۔ ان میں سے ایک وجہ اس کا وہ جذباتی وفور اور اشتعال بھی ہو سکتا ہے جو عموماً کسی آدرش کو شدید جذباتی اور شخصی وابستگی سے اپنانے سے پیدا ہوتا ہے۔ کم از کم ادب میں پروپیگنڈے کا مطلب یہی ہے کہ فنکار جس بات کا پروپیگنڈہ کر رہا ہے اس کی سچائی کا اسے پورا یقین ہو اور وہ بات اس کی شخصیت کا جز بن گئی ہو۔ ورنہ فنکار فنکار ہی نہیں رہتا۔ اس کے سامنے بھی دو ردٹیاں پھینک دیجیے اور وہ مستعار آدرشوں کو سانڈے کے تیل کی طرح سڑکوں پر بیچتا پھرے گا۔ جو بات کہی جائے اس کی جڑیں فنکار کی شخصیت میں پیوست ہوں تو پروپیگنڈہ آرٹ نہیں بنتا۔ بڑے سے بڑے فنکار کے یہاں بھی پروپیگنڈہ پروپیگنڈہ ہی رہتا ہے اور آرٹ نہیں بن پاتا۔ ترقی پسندوں کی شاعری کا بیشتر حصہ جس میں ان کا خونِ جگر شامل ہے آرٹ نہیں بن پاتا پروپیگنڈہ ہی رہتا ہے۔ کم از کم ابھی تک کوئی کیمیا ایسا ایجاد نہیں ہوا جو پروپیگنڈہ کو آرٹ بنا سکے۔ کیونکہ آرٹ اور پروپیگنڈہ دونوں کے مقاصد الگ ہیں اور اس لیے دونوں کے طریقۂ کار بھی جدا جدا ہیں۔

ڈاکٹر محمد حسن کے طرزِ فکر کے پیچھے جو مفروضہ کام کر رہا ہے وہ یہ ہے کہ فن اور پروپیگنڈے کے بیچ مقصد اور طریقۂ کار کا کوئی اصولی یا نوعی فرق نہیں۔ ....

....

فرق صرف شخصیت کے خلوص کا ہے۔ جس کی موجودگی سے ایک طریقۂ کار فن بنتا ہے اور جس کی عدم موجدگی سے وہی

طریقۂ کار پروپیگنڈہ پیدا کرتا ہے۔ تخلیقی قوت۔ تخلیقی صلاحیت۔ فنکارانہ دسترس یہ سب گویا ثانوی چیزیں ہیں۔ آپ کسی عقیدے کو شخصیت کا جز بنالیجیے فن پیدا ہوگیا۔ اگر جز نہیں بنا سکے تو پروپیگنڈہ پیدا ہوگا۔ لیکن ہمارے سامنے ایسے بے شمار شاعروں کی مثال ہے جو عقیدے سے پرخلوص وابستگی کے باوجود تخلیقِ فن نہیں کر سکے بلکہ فن کے پردے میں پروپیگنڈہ ہی کرتے رہے کیونکہ ان کا مقصد اور طریقۂ کار تخلیقِ فن کے اصول پر نہیں بلکہ تبلیغ کے اصول پر مبنی تھا۔ محض خلوص یا نیک نیتی سے نہ فن میں کام چلتا ہے نہ پروپیگنڈے میں۔ فن مین خلوص کا مسئلہ عقیدہ ہی کے مسئلہ کی طرح نہایت الجھا ہوا مسئلہ ہے اور فی الحال میں اسے چھیڑنا نہیں چاہتا میں صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ فن اور پروپیگنڈہ کی بحث میں خلوص اور نیک نیتی غیر متعلق چیزیں ہیں۔ ہر عقیدے کے مبلغ پرخلوص اور نیک نیت ہی ہوتے ہیں۔ اس سے کہیں یہ ثابت نہیں ہوتا کہ ان کا عقیدہ اچھا عقیدہ ہے یا ان کے پروپیگنڈے کا طریقہ دوسرے طریقوں سے زیادہ ایمان دارانہ ہے۔ پروپیگنڈہ اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے چند نفسیاتی طریقوں کا استعمال کرتا ہے اور بڑی ہوشیاری سے کرتا ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈے میں خلوص سے زیادہ ہوشیاری، طباعی، ذہانت اور چرب زبانی کی ضرورت پڑتی ہے۔ پروپیگنڈے کے لیے یہ بات تسلیم کرلی جاتی ہے کہ محض مشک کی خوشبو سے کام نہیں چلتا بلکہ عطار کی چرب زبانی کا اثر مشک کی خوشبو سے کہیں زیادہ دوررس ہوتا ہے۔ محض خلوص اور ایمان داری ہی سے کام چل جاتا تو ہر عطار قرآن پر ہاتھ رکھ کر قسم کھالیا کرتا کہ اس کا مال چوکھا ہے۔ لیکن عطار جانتا ہے کہ ایسی قسموں کا کوئی اثر نہیں ہوتا اس لیے وہ اپنی بات ذہن نشین کرانے کے لیے دوسرے طریقے اپناتا ہے .....اور جو طریقے وہ اپناتا ہے وہ ایک خاص مقصد کے لیے ہوتے ہیں ..... لوگ اس کا مشک خریدیں۔ صاف بات ہے کہ وہ جو مشک فروشی نہیں کرتا..... کسی عقیدے یا نظریہ کی تبلیغ نہیں کرتا..... اس کے لیے عطار کے یہ تمام طریقے بے کار ہیں۔ فرض کیجئے کہ آپ کسی پہاڑی سفر پر گئے ہیں۔ وہاں پر ایک پُراسرار اجنبی پہاڑی آدمی کے ہاتھوں آپ کو مشک ملا ہے جو واقعی بہت نادر ہے۔ آپ جب اپنے دوستوں کو سفر کا واقعہ سناتے ہیں انھیں مشک سنگھاتے ہیں۔ اس کی تعریف کرتے ہیں تو آپ کا مقصد ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ آپ انھیں مشک فروخت کرنا چاہتے ہیں۔ آپ صرف انھیں اپنے تجربہ میں شریک کرنا چاہتے ہیں۔ آپ کا طریقۂ کار عطار کے طریقۂ کار سے مختلف ہوگا۔

غرض یہ کہ فن اور پروپیگنڈے کے فرق کو سمجھنے کے لیے ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ فن کا مقصد اور طریقۂ کار کیا ہے اور پروپیگنڈہ کا مقصد اور طریقۂ کار کیا ہے۔ پروپیگنڈہ کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ دوسرے لوگ ہمارے عقائد، تصورات، نظریات اور نقطۂ نظر کو قبول کریں اور اس مقصد کے لیے پروپیگنڈہ طریقے بھی ترغیب، تلقین، بہلانے، رجھانے اور قائل کرنے کے اپناتا ہے۔ اب اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ فن کا مقصد بھی یہ ہے کہ اس کے ذریعے ہم ہمارے عقیدے اور نظریات لوگوں سے قبول کرائیں تو اس کا طریقۂ کار بھی ترغیب دینے، بہلانے اور رجھانے کا ہوگا۔ اس کے برخلاف اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ فن ہمیں ایک انسانی تجربہ سے دوچار کرکے حقیقت کی آگہی بخشتا ہے تو صاف بات ہے کہ فنکار کا طریقۂ کار تلقین، تبلیغ اور ترغیب کا نہیں بلکہ انکشاف اظہار اور تشریح کا ہوگا۔ اس طریقہ کار

پر عمل پیرا ہو کر فنکار جو چیز تخلیق کرے گا وہ فن ہوگی۔ اپنے عقائد اور نظریات کو لوگوں کے ذہن نشین کرانے کے لیے وہ جو طریقۂ کار اپنائے گا اس سے پروپیگنڈہ پیدا ہوگا۔ فنکار آپ کے ذہن میں نہ تو کسی عقیدے کے بیج رکھتا ہے نہ بہلا پھسلا کر آپ کو اس کا نقطۂ نظر اپنانے پر راغب کرتا ہے۔ فنکار آپ کی ذہنی آزادی کا پورا احترام کرتا ہے اور ذہنی طور پر وہ آپ کو مغلوب کرنا نہیں چاہتا۔ فنکار آپ کو اپنی گردوپیش کی دنیا کی آگہی بخشتا ہے اور پھر اس دنیا کے متعلق اپنا رویہ متعین کرنے کے لیے آپ کو آزاد چھوڑ دیتا ہے۔ فنکار مسئلہ کو سلجھاتا نہیں بلکہ مسئلہ کو پیش کرتا ہے۔ وہ یہ بھی نہیں کہتا کہ اب آپ اس مسئلہ کو سلجھائیے۔ کیونکہ وہ جانتا ہے کہ زندگی میں سینکڑوں مسائل ایسے ہیں جن کا کوئی حل نہیں۔ فنکار ہمیں زندگی کی تمام ناقابل حل گتھیوں اور پراسرار پیچیدگیوں کے ساتھ جینے کا حوصلہ عطا کرتا ہے۔ وہ زندگی کے بنیادی المیوں کو ہمارے لیے قابل برداشت بناتا ہے۔

اس حقیقت کا اعتراف کرنے کے باوجود کہ ادب کا طریقۂ کار کسی نہ کسی حد تک تلقینی اور ترغیبی بھی رہا ہے میں اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنے پر رضامند نہیں ہوں گا کہ ادب پروپیگنڈہ ہے کیونکہ ادب میں تلقین اور ترغیب کا عنصر مقصد اور نوعیت کے اعتبار سے پروپیگنڈہ کی تلقین اور ترغیب سے مختلف ہے۔ پروپیگنڈہ ترغیب و تلقین کے ذریعہ لوگوں کی رائے بدلنا اور انہیں کسی عملی اقدام پر مستعد کرنا چاہتا ہے اسی لیے پروپیگنڈہ کسی بھی قسم کے ابہام، تضاد اور مقاصد کی Plurality کو روا نہیں رکھتا۔ اسی لیے پروپیگنڈہ بات صاف اور دوٹوک کرتا ہے۔ اس کا بیان کسی بھی قسم کے ابہام اور اہمال کے بغیر دلنشین اور صاف ستھرا ہوتا ہے کیونکہ اس کا مقصد ایک ہی ہوتا ہے کہ وہ ذہن کی تمام مزاحمتوں کو توڑ کر اپنا تیر ٹھیک نشانہ پر بٹھائے۔ اس کے برعکس ادب مقاصد کی کثرت کو روا رکھتا ہے۔ فن پارہ کا مقصد یک جہتی اور یک سمتی نہیں ہوتا۔ نہ وہ محض ترغیب و تلقین کے ذریعہ رائیں بدلنا چاہتا ہے۔ نہ محض تفریح و مسرت بخشنا۔ فن پارہ اپنے Structure میں بے شمار عناصر لیے ہوئے ہوتا ہے اور اس میں جمالیاتی مسرت کے ساتھ ساتھ تعلیم و تلقین کی ایک خاموش تہ آب موج بھی بہتی رہتی ہے۔ اسی لیے بڑا فن پارہ تعلیم و تلقین سے گھبراتا نہیں۔ جمالیاتی تاثر کے اعتبار سے ہر بڑا فن پارہ Multivalent ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر بڑا فن پارہ ہر آدمی کے لیے معنی اور تاثیر کی ایک الگ کائنات لیے ہوتا ہے اور مختلف زمانوں میں مختلف لوگ اپنی اپنی ذہنی استعداد اور افتاد کے مطابق فن پارہ سے مختلف تاثرات اور تجربات حاصل کرتے ہیں۔ اسی لیے جیسا کہ آڈن نے بتایا ہے کسی بھی ادبی تخلیق کو مختلف طریقوں سے پڑھنا ممکن ہے، جبکہ اس کے برخلاف مثلاً فحاشیات کی کوئی ادبی قدر و قیمت نہیں ہوتی کیونکہ اگر کوئی شخص فحش کتاب کو جنسی اشتعال کے علاوہ کسی اور طریقہ سے ..... مثلاً نفسیاتی Case History یا مصنف کے جنسی خوابوں کی دستاویز کے طور پر پڑھنا چاہے تو ..... مارے بوریت کے اس کی آنکھوں میں آنسو آجائیں گے مختلف ذہنی سطح کے لوگوں کے لیے ایک فن پارہ دلچسپی کے کیسے متنوع عناصر رکھتا ہے۔ اس کا ذکر الیٹ نے اس طرح کیا ہے کہ شیکسپیئر کے کسی بھی ایک ڈرامہ میں:

''سب سے زیادہ سیدھے سادے آدمی کی دلچسپی کے لیے پلاٹ ہے۔ زیادہ بصیرت والے لوگوں کے لیے کردار اور کرداروں کا تصادم ہے۔ بہتر ادبی مذاق رکھنے والوں کے لیے الفاظ اور لفظی تراکیب ہیں۔ موسیقی کی

نزاکتوں سے آشنا کانوں کے لیے شعر کی لے Rythm ہے اور ان حسّاس لوگوں کے لیے جو فکر و نظر کی اہلیت رکھتے ہیں وہ معنویت ہے جو آہستہ آہستہ اجاگر ہوتی ہے۔"

بڑا فنکار فن کے معاملہ میں چھوٹی موٹی قسم کا آدمی نہیں ہوتا کہ پھونک پھونک کر قدم رکھتا رہے تا کہ اس کے فن کا آبگینہ تبلیغ و تلقین کے پتھروں سے ٹکرانے ہی نہ پائے لیکن بڑے فنکار کے فن کی ڈزائن Design اس قدر رنگارنگ ہوتی ہے اور اس قدر وسیع کنواس پر پھیلی ہوئی ہوتی ہے کہ تخلیقی عمل کا ہر طریقۂ کار اس میں سما جاتا ہے وہ معروضی حقیقت نگاری سے بھی کام لیتا ہے اور شخصی تاثرات سے بھی طنز و استہزا سے بھی اور تلقین و ترغیب سے بھی۔ اسی طرح اس کا جذباتی رویہ بھی تہ در تہ اور پر پیچ ہوتا ہے جس کے اظہار کے لیے وہ سیدھے سادے بیان سے لے کر تمثیل، علامات اور استعاروں کے انتہائی دشوار اور پیچیدہ حربوں سے کام لیتا ہے۔ اسی لیے کسی فنکار کے کلام میں تبلیغ و تلقین کے عناصر دیکھ کر یہ فیصلہ کر لینا کہ فن کا مقصد تبلیغ ہے درست نہیں ہے۔ ایک طرف تو ہمیں اقبال اور ڈانٹے جیسے فنکار ملتے ہیں جن کا طریقۂ کار بے جھجک تبلیغ و تلقین کا رہا ہے اور دوسری طرف شیکسپیئر اور غالب جیسے فنکار بھی ملتے ہیں جنھیں ہر قسم کی منطق کھینچ تان کے باوجود آپ پروپیگنڈسٹ ثابت نہیں کر سکتے۔ اگر ادب کے ترغیبی عنصر ہی پر زور دیا جائے تو پھر تمام ادب پروپیگنڈہ ہے اور پھر آرٹ اور پروپیگنڈہ کی بحث ہی بیکار ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ہمیں دیکھنا یہ ہوگا کہ وہ فنکار جن کے متعلق ہم یہ کہتے ہیں کہ ان کا ادب کھلا پروپیگنڈہ ہے کیا ان کے فن کے وسیع تناظر میں تبلیغ و تلقین محض ایک طریقۂ کار ہے یا واحد طریقۂ کار ہے۔ مثلاً اقبال کی شاعری یقیناً تبلیغی اور تلقینی ہے لیکن جو چیز اسے زرا پروپیگنڈہ بننے سے بچاتی ہے وہ ان کی وہ جذباتی اور ذہنی کش مکش ہے جو سوز و ساز رومی اور پیچ و تاب رازی کے تصادم سے پیدا ہوتی ہے۔ اس ذہنی اور جذباتی کش مکش کو ملحوظ نظر رکھے بغیر محض ان کے طرز اظہار کے ترغیبی پہلو کو High light کر کے یہ حکم نہیں لگایا جا سکتا کہ اقبال نے بھی شاعری سے پروپیگنڈہ کا کام لیا ہے۔ مختصر یہ کہ ادب کے طریقۂ کار میں ترغیب و تلقین کی ایک خاموش رو ضرور ہوتی ہے لیکن اس رو کو پروپیگنڈہ کی وجہ جواز سمجھنا ہماری سادہ لوحی ہے۔

اسی قسم کی دوسری فکری سادہ لوحی ہمیں نقادوں کی اس دلیل میں دیکھنے کو ملتی ہے جب وہ ادب میں فنکار کے نقطۂ نظر کی پیش کش کو بھی ایک قسم کا پروپیگنڈہ کہتے ہیں۔ چنانچہ سردار جعفری لکھتے ہیں۔

"ترقی پسند ادب پر پروپیگنڈے کا الزام زیادہ تر ہیئت پرست حلقوں کی طرف سے آتا ہے۔ اور اس الزام کو تقویت اس سے پہنچتی ہے کہ ترقی پسند ادیب کھلم کھلا یہ کہتے ہیں کہ ادب کے سامنے ایک مقصد ہونا چاہیے اور ادیب جانبدار ہوتا ہے۔ مقصد اور جانبداری اگر پروپیگنڈہ نہیں تو کیا ہے۔ لیکن کیا دنیا کے ادب میں ایک بھی ایسی مثال ملے گی جو بے مقصد اور غیر جانبدار ہو۔ ادیب کچھ چیزوں کو اچھا سمجھتا ہے کچھ چیزوں کو برا۔ اچھی چیزوں کی اچھائی بیان کرتا ہے بری چیزوں کی برائی۔ کوئی ادیب کھل کر بیان کرتا ہے کوئی اشارے کرتا ہے۔ لیکن یہ تو اندازِ بیان کا فرق ہوا یا زیادہ سے زیادہ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ فنی اعتبار سے اچھے یا برے ادب کا فرق ہوا لیکن اس سے یہ نتیجہ کیسے نکلتا ہے کہ وہ جانبدار ہو جاتا ہے۔"

آگے چل کر وہ کہتے ہیں:

''ہر ادب پارہ میں مصنف کا اپنا نقطۂ نگاہ، اپنا خیال اور تصور شامل ہوتا ہے کسی ادیب کا یہ کہنا کہ اس کی تخلیق کسی قسم کے نقطۂ نگاہ سے خالی ہے محض جھوٹ ہے اس لیے ادیب زندگی کے ان واقعات کی نہیں جن کا اس نے ذکر کیا ہے بلکہ ان واقعات کے ذریعے سے اپنے نقطۂ نگاہ کی تبلیغ کرتا ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ آپ میرے نقطۂ نگاہ کو تسلیم کیجئے بلکہ اپنے نقطۂ نگاہ کو ایسے دلنشین انداز میں پیش کرتا ہے کہ پڑھنے والا اسے قبول کر لیتا ہے۔ اس نقطۂ نگاہ کا ادیب کو احساس ہوتا ہے وہ جانتا ہے کہ اس کا نقطۂ نگاہ کیا ہے اور وہ دوسروں کے نقطۂ نگاہ سے کہاں اور کتنا مختلف ہے فردوسی، اقبال، پریم چند اور جوش جیسے بلند آہنگ شاعروں اور ادیبوں کے علاوہ حافظ، میر غالب اور جگر کے یہاں بھی یہ نقطۂ نگاہ موجود ہے جو ادب کی داخلی کیفیت بن کر ابھرتا ہے اور اس میں تاثر پیدا کرتا ہے۔ نقطۂ نگاہ زمانے اور ماحول اور طبقات کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے۔ اس کے اخلاقی اور جمالیاتی حدود ہوتے ہیں اور تجزیہ کر کے یہ بتایا جا سکتا ہے کہ یہ نقطۂ نگاہ کس زمانے، کس سماج، کس طبقے یا گروہ کی ترجمانی کرتا ہے یعنی نقطۂ نگاہ جانبدار ہوتا ہے۔'' (ترقی پسند ادب۔ صفحہ ۷۶۔۷۸)

نقطۂ نگاہ کے بارے میں سردار نے اپنا نقطۂ نگاہ اتنی صفائی سے پیش کیا ہے کہ پورا مسئلہ بس پاک ہو گیا ہے۔ ترقی پسند نقادوں کی ایک بڑی مصیبت یہ رہی ہے کہ وہ ادب اور جمالیات کے نازک مسئلوں کو Oversimplify.. کر کے اپنے مطلب کی بات نکال لیتے ہیں۔ چنانچہ ادب میں مقصدیت اور جانبداری یا فنکار کی پسند یا ناپسند یا اس کے نقطۂ نظر کا مسئلہ ہے وہ اتنا سیدھا سادا نہیں جتنا کہ مارکسی نقاد سمجھتے ہیں۔ ادب تفریح سے لے کر تعلیم تک بہ یک وقت اتنے کام کرتا ہے اور اتنے نازک طریقوں سے کرتا ہے کہ اس کے مقصد یا فنکشن کے بارے میں کسی ایک پہلو پر شدید اصرار کا نتیجہ ایسے۔ .Polarization کو جنم دے گا جو ادب کی جامعیت کے لیے نہایت مضر ہوگا۔ اسی طرح فنکار کا کچھ چیزوں کو اچھا سمجھنا اور کچھ چیزوں کو برا سمجھنا اچھی چیزوں کی اچھائی اور بری چیزوں کی برائی بیان کرنے والا معاملہ بھی اتنا سیدھا سادہ نہیں جتنا سردار سمجھتے ہیں کیونکہ فنکار جس چیز کے ساتھ سروکار رکھتا ہے یعنی دنیا، کائنات اور انسانی زندگی ..... وہ کسی بھی قسم کی سہل اور بکتر بند اخلاقی تقسیم کی متحمل نہیں ہو سکتی ..... اگر آپ کسی بھی فنکار سے پوچھیں کہ وہ خدا، انسان اور زندگی کو اچھا سمجھتا ہے یا بُرا تو فنکار اس کا کوئی بھی قطعی جواب دینے سے معذور ہوگا کیونکہ ان چیزوں کی طرف فنکار کا رویہ ملی جلی کیفیات کا حامل ہوتا ہے اور اس سے وہ اخلاقی قطعیت کا مطالبہ کرنا جو ایک عام انسان کی روش ہے غلط ہوگا۔ حادثات کی خارجی دنیا تو خیر ہمارے اخلاقی احتساب سے بے نیاز ہوتی ہے لیکن زندگی کے وہ امور جن کا تعلق ہماری اخلاقی زندگی سے ہے ان کی طرف بھی فنکار کا رویہ ..... میں یہ نہیں کہتا کہ غیر اخلاقی ہوتا ہے ..... لیکن اتنا سادہ لوح بھی نہیں ہوتا کہ وہ کسی چیز کو اچھا سمجھے اور کسی چیز کو برا اور اچھی چیزوں کی اچھائی بیان کرے اور بری چیز کی برائی ..... کیا فلابیر اور ٹالسٹائی زنا کو اچھا سمجھتے ہیں یا برا..... کیا منٹو رنڈی کو اچھا سمجھتا ہے یا برا..... کیا مکبتھ ایک اچھے آدمی کا المیہ ہے یا برے

آدمی کا..... آپ ادبی تنقید کے دائرہ میں رہ کر ان سوالوں کے جواب دینے کی کوشش کیجئے اور دیکھیے کہ ہتھیلی میں کیسے پھوڑے پڑتے ہیں۔

اسی طرح فنکار کے نقطۂ نظر کا مسئلہ بھی نہایت ٹیڑھا ہے۔ آپ نقطۂ نظر کا انکار کیجئے تو فنکار محض آئینہ بردار رہ جاتا ہے۔ ہر چیز کو دیکھنے کا مطلب ہے کسی بھی چیز کو نہ دیکھنا اور زندگی کے ہر واقعہ اور ہر مسئلہ میں یکساں طور پر دلچسپی لینے کا مطلب ہے تخلیقی طور پر کارآمد اور غیر کارآمد چیزوں میں تمیز نہ کرسکنا۔ جو چیز ادب کو صحافت سے ممیّز کرتی ہے وہ فنکار کا نقطۂ نظر ہے لیکن نقطۂ نظر کی ترکیب میں جو ایک خاص قسم کی فکری قطعیت ملتی ہے وہ اسے ادبی تنقید کے لیے غیر موزوں بناتی ہے..... کیونکہ فنی تخلیق کے وقت فنکار اپنے مواد کو جس چیز سے control کرتا ہے وہ محض نقطۂ نظر نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کی پوری شخصیت ہوتی ہے اور شخصیت کی تعمیر محض ذہن اور علم و دانش سے نہیں ہوتی بلکہ آدمی کا پورا جذباتی وجود اس کے لیے چونا گارا مہیا کرتا ہے۔ اسی لیے فنکار کا نقطۂ نظر فلسفی کی طرح محض ذہنی یا دانش ورانہ نہیں ہوتا بلکہ جذباتی ہوتا ہے اور ضروری نہیں کہ وہ نقطۂ نظر فلسفیانہ منطق کی کسوٹی پر پورا اترے۔ چونکہ فنکار کا نقطۂ نظر اس کی جذباتی شخصیت سے بے نیاز نہیں ہوتا اسی لیے اس کا نقطۂ نظر تضادات، ابہام اور تخالف سے مملو ہوتا ہے اور اس میں وہ قطعیت اور منطقی صفائی نہیں ملتی جو فلسفی کے نظامِ خیالات میں نظر آتی ہے۔ فلسفی کا مقصد دانش ورانہ سطح پر خیالات کے ایک ایسے نظام کی تشکیل ہوتا ہے جو ابہام، انتشار اور ہر قسم کے منطقی تضاد سے پاک ہو۔ چونکہ فنکار خیالات کے کسی فلسفیانہ نظام کی تشکیل کی کوشش نہیں کرتا اس لیے وہ اپنے نقطۂ نظر یا ذہنی رویہ کے تضاد ابہام یا انتشار سے گھبراتا نہیں۔ فنکار مسئلہ کو پیش کرتا ہے اسے سلجھاتا نہیں۔ وہ سوال پوچھتا ہے جواب نہیں دیتا۔ وہ اپنے فن کے ذریعہ فکر کے انتشار کو control کرتا ہے۔ اسے کسی قطعی اور دوٹوک فلسفیانہ نظام میں بدلنے کی کوشش نہیں کرتا۔ وہ اپنے دونوں ہاتھوں سے Dilemma کے سینگ پکڑ کر حقیقت کے سانڈ سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ وہ ڈائلیما کی Terms بیان کرتا ہے اسے Resolve نہیں کرتا۔ اسی لیے کسی بھی چیز کی طرف فنکار کا رویہ حتمی فیصلے اور دوٹوک رائیں دینے یا اپنی پسند یا ناپسند یا کسی چیز کی اچھائی یا برائی کو قطعیت سے ظاہر کرنے کا نہیں ہوتا بلکہ چیز کے ساتھ اپنے کسی رشتہ کی نوعیت کو سمجھنے کا ہوتا ہے فنکار یہ نہیں بتاتا کہ خدا کیا ہے، ہے یا نہیں ہے۔ ہے تو کیوں ہے اور نہیں ہے تو کیوں نہیں ہے۔ بلکہ فنکار تو یہ بتاتا ہے کہ خدا کے ساتھ یا خدا کے بغیر جینے کا مطلب کیا ہے۔ عورت کے ساتھ یا عورت کے بغیر جینے کا مطلب کیا ہے۔ فطرت کے ساتھ اور فطرت کے بغیر جینے کا مطلب کیا ہے۔ یعنی فنکار چیزوں کی طرف اپنا نقطۂ نظر نہیں بلکہ چیزوں سے پیدا شدہ اپنے جذباتی تجربہ کے نازک اور لطیف پہلوؤں کا بیان کرتا ہے اسی لیے اگر آپ فنکار سے پوچھیں کہ خدا، کائنات، انسان، زندگی، موت، عورت کی طرف اس کا نقطۂ نظر کیا ہے تو ذرا آپ ہی سوچئے کہ وہ کیا بتائے گا۔ کیا ملٹن خدا کو پسند کرتا ہے یا ناپسند۔ کیا وہ شیطان کو اچھا سمجھتا ہے یا برا۔ کیا شیکسپیئر زندگی کو اچھا سمجھتا ہے یا برا۔ کیا غالب موت کو اچھا سمجھتے ہیں یا برا۔ کیا وہ انسان کو پسند کرتے ہیں یا ناپسند۔ یعنی فنکار جن چیزوں سے سروکار رکھتا ہے ان کی طرف کسی قسم کا یک طرفہ اور قطعی نقطۂ نظر اپنایا ہی نہیں جاسکتا، آپ ذرا یہ جاننے کی کوشش کیجئے کہ موت کی طرف دنیا کے بڑے

فنکاروں کا نقطۂ نظر کیا رہا ہے۔ آپ کو پتہ چلے گا کہ ان کا رویہ بہ یک وقت نفرت، خوف، حیرت اور سریت کا رویہ ہے۔ اسی طرح انسان کی طرف بھی ان کا رویہ محبت و نفرت، خوف و اعتماد، اپنائیت و اجنبیت کا رویہ ہے۔ صاف بات ہے کہ جو نقطۂ نظر اتنی متنوع جذباتی کیفیات کا حامل ہو اس کا بیان فلسفہ یا علم کی زبان میں کیسے ممکن ہو سکتا ہے۔ اسی لیے تو فنکار علامات اور استعاروں کے چکر میں پھنستا ہے۔ کیوں کہ جو بات وہ ظاہر کرنا چاہتا ہے وہ فلسفہ اور صحافت کی زبان میں ممکن ہی نہیں۔ چونکہ اس کے پاس کوئی فلسفیانہ اور عالمانہ نقطۂ نظر نہیں ہوتا اس لیے وہ فلسفہ یا علم کی زبان استعمال بھی نہیں کر سکتا۔ چونکہ اس کا نقطۂ نظر جذباتی ہوتا ہے اس لیے اسے اظہار بیان کے ایسے سانچوں کی ضرورت پڑتی ہے جو اس کے احساسات کو بھرپور طور پر ظاہر کر سکیں۔ یعنی ایسے سانچے جو نہ صرف اس کے جذباتی رویہ کے نازک اور لطیف گوشوں کو ظاہر کر سکیں بلکہ اس رویہ کے مبہم اور موہوم پہلوؤں پر بھی حادی ہوں۔ اسی لیے تو ابہام فنکارانہ اظہار بیان کا ایک ناگزیر جز ہے۔ یعنی فنکار کے لیے ابہام سے گریز ممکن ہی نہیں۔ کسی نہ کسی شکل اور سطح پر وہ ظاہر ہوتا ہی ہے۔ جہاں فنکار نے استعارے اور علامات کا استعمال کیا وہیں اس نے گویا اظہار بیان کی فلسفیانہ اور سائنٹفک قطعیت کو خیر باد کہا۔ ادبی تنقید کا ایک اہم عنصر تفسیر و تشریح کا ہے یعنی نقاد فنی تخلیق کے علامتی ابہام کی الجھی ہوئی گتھیوں کو سلجھا کر فنکار کے نقطۂ نظر یا ''مرکزی خیال'' تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ فنکار کے نقطۂ نظر کے دانش ورانہ پہلوؤں کو اس کے جذباتی پہلوؤں سے الگ کر کے فلسفہ اور منطق کی زبان میں Formulate کرے اور پھر فلسفہ اور منطق کے اصولوں پر ان کا محاکمہ کرے۔ ادبی تنقید کے لیے ایسی ثنویت کو روا رکھنا ناگزیر ہے اور اسی ثنویت کے متوازن اور غیر متوازن استعمال پر تنقید کی اچھائی اور برائی کا دارومدار رہتا ہے۔ فن کی دنیا میں فکر کو جذبہ سے الگ کرنا گوشت کو ناخن سے جدا کرنا ہے لیکن ادبی تنقید کو یہ کام کرنا ہی پڑتا ہے۔ نقاد خیال کو جس طرح جذبہ سے الگ کر کے بیان کرتا ہے۔ یہ اس کے طریقۂ کار کی مجبوری ہے۔ فنکار کی مجبوری یہ ہے کہ وہ ایسا نہیں کر سکتا۔ بہت سے فنکار ایسے ہوتے ہیں جو اپنے فلسفیانہ اور سماجی خیالات کو الگ سے مضامین کی صورت میں بیان کرتے ہیں مثلاً برنارڈ شا نے اپنے ڈرامے کے طول طویل دیباچے لکھے ہیں جن میں مختلف سیاسی، سماجی اور اخلاقی مسائل پر اس نے خیال آرائی کی ہے۔ لیکن جنھوں نے شا کا مطالعہ کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ اس کے ڈرامے ان دیباچوں کی محض فنکارانہ تفسیر نہیں بلکہ اپنا الگ ایک آزادانہ وجود رکھتے ہیں۔ ڈراموں کو سمجھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے دیباچوں کا مطالعہ ناگزیر نہیں ہے۔ شا کے قارئین کا رویہ دیباچوں کو نظر انداز کر کے ڈراموں سے لطف اندوز ہونے کا رہا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ دیباچوں کی ذہانت، بذلہ سنجی اور فکر سے لطف اندوز ہونے کے لیے کوئی شخص خالص مضامین کی حیثیت سے ان کا مطالعہ کرے۔ فنکار شا ڈراما میں بہت سی ایسی باتیں بیان کرتا ہے جن کا ذکر فلسفی شا سے دیباچوں میں ممکن نہیں تھا۔ اور بہت سی وہ باتیں جو فلسفی شا نے دیباچوں میں بیان کی ہیں ان کا ڈراموں سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ یعنی دیباچہ میں اس نے بہت سے ایسے مسائل چھیڑے ہیں جن کا وہ کوئی ڈرامائی استعمال نہیں کر سکا۔ لہٰذا ان مسائل کی اہمیت محض تاریخی اور فلسفیانہ ہے فنکارانہ نہیں۔ کیونکہ ان مسائل کو وہ فنکارانہ طور پر استعمال نہیں کر سکا۔ سارتر نے کامیو کے متعلق کہا ہے

کہ .Myth of the Sisyphus کامیو کے Absurd کے Notion کی ترجمان ہے جب کہ اس کا ناول ''اجنبی'' اس کے Absurd کے احساس کا آئینہ دار ہے غرض یہ کہ فن کے لیے اہمیت فنکار کے ذہنی رویہ کی نہیں بلکہ اس کے جذباتی رویہ کی ہے۔ اس کے خیال کی نہیں بلکہ اس کے احساس کی ہے۔ فن فنکار کے اس احساس کو صورت بخشتا ہے جس کی نوعیت اور کیفیت سے وہ خود واقف نہیں ہوتا۔ گویا فنی تخلیق اس کے موہوم احساس کو Crystalize کرتی ہے۔ اگر فنکار کا کام کسی صورت حال کے متعلق اپنے ''خیال'' اور نقطۂ نظر ہی کو پیش کرنا ہوتا تو وہ پھر صحافتی مضمون اور اخباری بیان ہی پر اکتفا کیوں نہ کرتا۔ سوشعر کی نظم اور سات سوصفحہ کی ناول لکھنے کی مصیبت کیوں مول لیتا۔ چونکہ ''احساس'' کی زبان اس فلسفیانہ قطعیت کی متحمل نہیں ہوسکتی جو ''خیال'' کے اظہار کے لیے ضروری ہے اسی لیے فنکار کو استعاروں اور علامتوں کے کنوئیں جھانکنے پڑتے ہیں۔ کسی واقعہ یا کسی صورت حال کے متعلق فنکار کا وہ نقطۂ نظر جو اس کے مضمون یا مقالہ میں ظاہر ہوتا ہے اس کے ذہنی اور فکری رویہ کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ لیکن اس کی فنی تخلیق اس کے پورے جذباتی ردعمل اور اس کے احساس کی تمام متضاد اور مبہم سطحوں کی ترجمان ہوتی ہے اسی لیے فنی تخلیق فنکار کی فکر خیال یا رائے کے علاوہ چند اور ایسے عناصر کی حامل ہوتی ہے جن کی موجودگی کی وجہ سے فنی تخلیق میں فنکار کا نقطۂ نظر یا خیال دوٹوک، حتمی اور غیر پیچیدہ نہیں بن پاتا۔

فنی تخلیق کی یہی ہمہ رنگی، گہرائی اور پہلوداری سیاسی پروپیگنڈسٹ کے لیے سوہان روح ثابت ہوتی ہے۔ پروپیگنڈسٹ اپنے سیاسی پروگرام سے غیر مشروط وابستگی کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس کی دلچسپی ادبی تخلیق میں نہیں بلکہ فنکار کے اخباری بیان میں ہوتی ہے چنانچہ وہ ہمیشہ چیختا رہتا ہے کہ فلاں معاملہ میں فنکار خاموش کیوں ہے۔ فنکار اگر خاموش بھی ہوتا ہے تو اس کی خاموشی اس آتش فشاں کی ہوتی ہے جس کے اندرون میں زیر زمین آگ سے طوفان پروان چڑھتا رہتا ہے جس کا ان لوگوں کو علم نہیں ہوتا جو نمائش کے مسخروں کی طرح مُنہ میں مٹی کا تیل بھر کر ہر واقعہ پر شعلہ بیانی کرتے رہتے ہیں۔ کوئی بھی باشعور اور حساس شخص جنگ اور تشدد، ظلم اور ناانصافی کے درمیان غیر متاثر کیسے رہ سکتا ہے۔ ظلم کی ہر آندھی فنکار کو ویراں ساماں بناتی ہے اور جنگ کی ہر آگ اس کی روح کو جھلس دیتی ہے۔ جب اس کے اندر کا طوفان فنی تخلیق کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے تو وہ صحافتی بیان سے اس معنی میں مختلف ہوتا ہے۔ کہ آتش فشانی لاوے ہی کی طرح وہ خیالات، جذبات اور تجربات کی مختلف پگھلی ہوئی دھاتوں کا مرکب ہوتا ہے۔ یعنی اس میں کسی ایک خیال، ایک احساس یا ایک نقطۂ نظر کی کارفرمائی نہیں ہوتی بلکہ ایک مخصوص صورت حال فنکار کے کردار کے ساتھ کیا سلوک کرتی ہے اس کا بھرپور اور تہہ در تہہ بیان ہوتا ہے۔ پروپیگنڈا فنی تخلیق کی اس تہہ داری کا کوئی پاس نہیں کرتا۔ وہ اس میں سے اپنے کام کی باتیں چن لیتا ہے اور پھر انھیں اپنے مقصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ پاسترناک یوتو شنکو اور سولزنستائن کی تخلیقات کا بورژوا پریس نے جو ناجائز استعمال کیا ہے وہ پروپیگنڈے کے طریقۂ کار کا سب سے عبرتناک پہلو ہے۔ یہی وجہ ہے کہ روس کے باغی فنکار بورژوا پریس میں اپنی تعریف سن کر کبھی خوش نہیں ہوئے اور بار بار اس بات کا اظہار کرتے رہے کہ سامراجی پریس نے انھیں جو سمجھا ہے وہ وہ نہیں ہیں۔ سامراجی پریس کو بھی سولزنستائن میں وہ دلچسپی نہیں ہے جو ادب کے ایک پرخلوص قاری کو ایک بڑے

فنکار میں ہوتی ہے۔ یہ دلچسپی فنی تخلیق کی خود اس کی اپنی خصوصیات، فنی صفات اور تہذیبی قدروں میں ہوتی ہے اور اس لیے قاری اس کا مطالعہ اسے کسی دوسرے مقاصد کے استعمال کرنے کے لیے نہیں کرتا۔ ہم جانتے ہیں کہ مناظروں کی گرم بازاری کے زمانہ مین مناظرہ باز مولوی اور آریہ سماجی پنڈت ایک دوسرے کے مذاہب کی مقدس کتابوں کا مطالعہ کس نظر سے اور کس مقصد کے تحت کرتے تھے۔ ہم آسانی سے یہ قیاس کرسکتے ہیں کہ اگر گیت گوند جیسی کتاب مذہبی جنون میں مبتلا ایک حواس باختہ مولوی کے ہاتھ لگ گئی تو وہ اس کتاب کا کن مقاصد کے لیے استعمال کرے گا۔ ہر Partisan ذہن چاہے وہ کمیونسٹ ہو یا غیر کمیونسٹ ادب کا مطالعہ اپنے تعصبات اور اپنے اعتقادات کی دھار تیز کرنے کے لیے کرتا ہے۔ اور ادب تو بقول ژید کے ہر قسم کے تعصبات کا تریاق ہے۔ سولزنستائن ٹالسٹائی کے پایہ کا نہ سہی لیکن ٹالسٹائی کے قبیلہ کا فنکار ہے وہ زندگی کے درد اور اس کی بنیادی قدروں کو سمجھتا ہے۔ اس کے یہاں صرف سیاسی احتجاج نہیں بلکہ اس کا بے پناہ تخئیل زندگی کی ہر لرزش اور اس کے ہر رنگ پر حاوی ہے۔ وہ ایک ایسی رنگارنگ اور وسیع تخئیلی دنیا تخلیق کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ جس میں غم اور مسرت قہقہے اور آنسو۔ موت اور زندگی۔ ظلم و رحم۔ عیاری اور خلوص قتل و تخلیق۔ گناہ اور عصمت۔ عیاشی اور عبادت..... گویا کہ روح اور جسم کی ہر بے قراری اور سکون کی پرچھائیاں ملتی ہیں..... اس کی ناولوں کو آپ محض سیاسی ناولوں کے طور پر دیکھیے اور آپ اس کے بے شمار ادبی انسانی پہلوؤں سے انصاف نہیں کر پائیں۔ مارکسی نقاد جارج لوکاس کی تو خیر سے پوری زندگی اشترا کی حقیقت نگاری کے تلوں سے ایسا تیل نکالتے گذری جس کی مالش سے وہ سمجھتے رہے کہ ادب کے جسم میں توانائی اور پھرتی آجائے گی اس لیے اگر سولزنستائن میں ان کی دلچسپی صرف اتنی رہی کہ اسے مرکز میں رکھ کر اشترا کی حقیقت نگاری کے نیم مردہ بیل کو اس کے اردگرد گھماتے رہیں تو بات سمجھ میں آتی ہے۔ مارکسی نقادوں سے تو یہ ممکن ہی نہیں کہ وہ اپنے عقیدوں سے الگ ہٹ کر ادبی اصولوں اور روایتوں کی بنیاد پر کسی فنکار میں دلچسپی لیں۔ اس لیے سولزنستائن کو نہ تو اپنے والے ٹھیک سے سمجھے نہ وہ لوگ جو اسے روس کے سرکش ادیبوں کا نمائندہ سمجھتے رہے۔ بورژوا پریس نے روس کے سرکش ادیبوں میں صرف سیاسی احتجاج کو دیکھا بالکل اسی طرح جس طرح ترقی پسندوں نے بادلیئر، لارنس اور ایلیٹ میں صرف انحطاط پسندی، جنس زدگی اور کلیسا پرستی کو سب کچھ سمجھا اور ان کے فن کے دوسرے اہم اور تاریخ ساز پہلوؤں کو نظر انداز کرتے رہے۔ یہ سب ادبی رویئے ان گھٹیا پبلشروں کی یاد دلاتے ہیں جو پیپر بیک پر ننگی عورت کی تصویر چھاپ کر کتاب کا نام رکھتے ہیں..... منٹو کے فحش افسانے''..... اگر سیاسی پروپیگنڈسٹ چاہے تو گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے کے عنوان کے تحت وہ روس اور امریکہ کے ادیبوں کے ایسے اقتباسات جمع کرسکتا ہے جن میں اپنے نظام حکومت یا معاشرہ پر سخت تنقید ہو۔ دراصل ہر دور کا ادب اپنے زمانہ کے حالات کے ردعمل اور اس کی طرف Response کا نتیجہ ہوتا ہے۔ یہ تو صرف سیاسی پروپیگنڈسٹ ہوتا ہے جو ایسے ادب کا استعمال ان مقاصد کے لیے کرتا ہے جن مقاصد کے لیے یہ ادب تخلیق نہیں کیا گیا۔ فنکار اور فنی تخلیق دونوں کو مسخ کیے بغیر اسے گزند پہنچائے بغیر۔ اس کی سالمیت اور پہلوداری کو مجروح کیے بغیر پروپگینڈسٹ کے لیے اس کا استعمال غیر ممکن ہے۔ بالزاک، فلابیر، ٹالسٹائی اور ڈکنس کی تعریف میں ہمارے

مارکسی نقادوں کی رطب اللسانی کا نمایاں عنصر یہ رہا ہے کہ مثلاً بالزاک اور فلابیر میں بورژوا طبقہ، ٹالسٹائی میں کسان اور ڈکنس میں نچلے طبقہ کی عکاسی گویا ان کے فن کی نمایاں اور مفید خصوصیات ہیں۔ کسی بھی ادب میں محض طبقاتی عکاسی اس ادب کی عظمت کی ضامن نہیں ہوتی Social Documentation کا کام ہر وہ حقیقت پسند اور فطرت پسند ادیب کر لیتا ہے جس نے کسی طبقہ کی زندگی کو بہت قریب سے دیکھا ہو۔ یہ کام بہ ذات خود اہم ہے اور ادب میں اس کی اپنی قدر ہے۔ لیکن جو چیز سماجی دستاویز کو فن بناتی ہے وہ پھر فنکار کی فنکاری ہے۔ یعنی فنکار کی وہ تخیلی قوت جو اس کے مشاہدہ کو ایک معنی خیز انسانی تجربہ بناتی ہے اور اس تجربہ کے اظہار کے لیے ایک فنکارانہ فارم کو دستیاب کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ فنکار کے جمالیاتی پہلوؤں کو نظر انداز کر کے اس کے فن کی سماجی افادیت پر زور دینا ادبی نقاد کا نہیں بلکہ سیاسی پروپیگنڈسٹ کا طریقۂ کار ہے۔

سیاسی پروپیگنڈسٹ فنکار سے ہمیشہ ایسے سوالات کرتا ہے جن کا جواب دینے کا فنکار اہل نہیں ہوتا ..... کم از کم اس قسم کے جواب دینے کا جس قسم کا جواب خود سیاسی آدمی دیا کرتے ہیں..... سیاسی آدمی مسائل کو سلجھاتے وقت آگے پیچھے کا خیال نہیں کرتا۔ مصلحت اندیشی اس کی حکمت عملی کا سنگ بنیاد ہے۔ اسے ہر لمحہ فوری فیصلے کرنے ہوتے ہیں اور وہ اپنے فیصلوں کے نتائج کے بارے میں اس غیر یقینی۔ گومگو اور پس و پیش کو روا نہیں رکھ سکتا۔ جو مثلاً اس شخص کی خصوصیت ہے جو فنکار کی طرح زیادہ حساس، زیادہ تخیل زدہ اور اسی لیے ہملٹ کی طرح کروں یا نہ کروں والی ہچکچاہٹ کا شکار ہوتا ہے۔ سیاسی آدمی کے فیصلوں سے ملک اور قوم تباہ اور برباد ہوتے ہیں، خانہ جنگیاں چھڑتی ہیں ہنگامے اور فسادات ہوتے ہیں..... تو وہ صرف کندھا جھٹک کر کہہ دیتا ہے..... بہر حال کیا کیا جائے۔ یہ سب کچھ تو ناگزیر تھا..... چونکہ فنکار کا تعلق انسانی زندگی سے اور زندہ انسانوں کے تجربات سے ہوتا ہے اور وہ انسانوں کو محض اعداد و شمار کی تجریدوں کے طور پر قبول نہیں کرتا اس لیے زندگی کی قدر اس کے لیے اولین قدر ہوتی ہے اور اس کے مقابلہ میں اسے کوئی چیز ناگزیر اور Unavoidable نظر نہیں آتی۔ اسی لیے فنکار تاریخ کے ہیبت ناک موڑوں پر مبہوت ہو جاتا ہے۔ غم زدہ ہو جاتا ہے۔ ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے لیکن سیاسی آدمی کی طرح جماعتی نقطۂ نظر اپنا کر اس کے اقدامات کو حق بہ جانب ثابت کرنے کے لیے اخباری بیانات دینے پر رضا مند نہیں ہوتا۔

دوسری بات یہ کہ ایک مخصوص صورتِ حال کے متعلق فنکار کا ردعمل جب فنی تخلیق کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے تو وہ اس کے مخصوص میلانات اور تجربات اور اس کی شخصیت کی جذباتی فضا میں اس قدر رنگا ہوا ہوتا ہے کہ اس کے ردعمل کے ان عناصر کو جو مخصوص ہنگامی صورت حال کے پیدا کردہ ہیں ان عناصر سے الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے جو اس کے فکر و فلسفہ کا نتیجہ ہیں۔ مثلاً کامیو کا ناول ''پلیگ'' فرانس پر جرمنی کے قبضہ کی تمثیل ہے۔ لیکن کامیو کا Absurd کا فلسفیانہ تصور بھی اس تمثیل کے ساتھ ساتھ متوازی خطوط پر حرکت کرتا ہے۔ چنانچہ ناول کے فلسفیانہ عناصر کو نظر انداز کر کے اسے جارج آرویل کی طنزیہ سیاسی تمثیلوں کی طرح پڑھنا ناول کی مابعد الطبیعیاتی فضا کو مجروح کرنا ہے۔ ناول کی تکنیک تمثیلی ہے۔ اس کی Treatment حقیقت پسندانہ ہے۔ اس کی Theme

فلسفیانہ ہے جسے ایک مخصوص تاریخی واقعہ سے Relate کیا گیا ہے۔ نتیجہ ایک شاہ کار فنی تخلیق ہے جو پروپیگنڈسٹوں کے لیے سامان مایوسی اور پسپائی ہے۔

ادب کو جو چیز پروپیگنڈے سے امتیاز بخشتی ہے وہ فنکار کی انفرادیت ہے۔ فنکار اپنا تجربہ، اپنا نقطۂ نظر اور اپنا وژن پیش کرتا ہے، اس کا احساس، اس کا تخیل اور اس کی آواز اپنی ہوتی ہے۔ پروپیگنڈہ اگر قبول نہ کیا جائے تو اس کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ فنکار چونکہ قبولیت عامہ کے پیچھے نہیں بھاگتا اس لیے وہ عوام کے مطالبوں سے بے نیاز ہوکر بھی فن تخلیق کرسکتا ہے۔ وہ ادب جو پروپیگنڈے کی طرح قبولیت عامہ کا متلاشی ہوتا ہے وہ عوام کے تعصبات، وفاداریوں، جانب داریوں اور مفادات پر پلتا ہے اور اس لیے کنفورمسٹ ہوتا ہے۔ چونکہ وہ عوام کے عقیدوں اور تعصبات کی تصدیق کرتا ہے اس لیے عوام ایسے ادب کو پسند کرتے ہیں۔ حب الوطنی، قومی برتری، قومی اخلاق کے گن گانے والا Chauvinistic ادب فوراً مقبولیت حاصل کرتا ہے اور ایسا ادب تخلیق کرنے والا راشٹرکوی کے لقب سے نوازا جاتا ہے۔ عوام میں نامقبولیت المناک ہوتی ہے لیکن فنکار اُسے اپنا مقدر سمجھ کر قبول کرتا ہے اور قبولیت عامہ کے لیے اپنے فنی مطالبات کا تیاگ کرنے کو بھی رضامند نہیں ہوتا۔ منٹو کی طرح وہ عدالتوں کے ہزار چکر کاٹے گا لیکن اس آستانہ کی طرف آنکھ اٹھا کر نہیں دیکھے گا۔ جہاں سرکاری سرپرستیوں سے فنکاروں کو نوازا جاتا ہے۔

اور یہی پروپیگنڈے کی کمزوری اور ادب کی قوت ہے۔ پروپیگنڈے کے اسی وقت تک وارے نیارے ہیں جب تک لوگ اس کے آر پار دیکھتے نہیں۔ پروپیگنڈے کو Counter Propaganda کا خوف ہوتا ہے۔ ادب تو زرعیار ہے۔ آپ اپنی کسوٹی ہے اور اس کی قیمت خود اس دھات میں ہے جس سے ادب کا سکہ بنتا ہے ادب خود سونا ہے اور پروپیگنڈے کی طرح کسی آئیڈیولوجی کا Promisory Note نہیں۔ اسی لیے ادب سخت سے سخت تنقید کو برداشت کرتا ہے جو پروپیگنڈہ نہیں کرسکتا کیونکہ ادب میں تنقید شہرتوں کو بناتی یا بگاڑتی نہیں۔ صرف ان کے نقوش کو گہرا یا مدھم کرتی ہے۔ پروپیگنڈہ کاؤنٹر پروپیگنڈے سے گھبراتا ہے۔ فنکار نقاد سے چڑتا ہے جھنجھلاتا ہے گھبراتا نہیں۔ فنکار خوف کا نہیں محض ایک Uncertainty کا شکار ہوتا ہے۔

پروپیگنڈہ Presume کرتا ہے کہ لوگوں کو سکھانے کے لیے اس کے پاس ایک آئیڈیولوجی یا ڈاکٹرائن ہے۔ ادب میں آئیڈیولوجی سے وابستگی لامحالہ پروپیگنڈے کو جنم دیتی ہے۔ لیکن ڈاکٹرائن اور آئیڈیولوجی کی مصیبت یہ ہے کہ وقت کے ساتھ وہ فرسودہ اور ناکارہ ہوجاتی ہے۔ ڈاکٹرائن نوعیت کے اعتبار سے ریلوے ٹرمینس ہے جہاں پر فکر و خیال کی تمام ریل گاڑیاں آکر رک جاتی ہیں۔ ڈاکٹرائن Fixation ہے۔ وہ فکر کا وہ نقطہ ہے جہاں سے فکر کا انجماد شروع ہوتا ہے۔ وقت گذر جاتا ہے۔ زمانہ بدلتا جاتا ہے اور نئے حالات نئے مسائل لے کر آتے ہیں جنھیں جامد اور پامال عقیدوں کی روشنی میں سمجھایا نہیں جاسکتا۔ نئے مسائل نئی فکر کا مطالبہ کرتے ہیں لیکن راسخ العقیدہ لوگ اپنے عقائد چھوڑنے کے لیے تیار نہیں ہوتے۔ فنکار کی عقیدے سے وابستگی ایک ایسی ادبی فکر کو جنم دیتی ہے جو وقت کے ساتھ فرسودہ ہوجاتی ہے۔ اسی لیے فنکار آئیڈیولوجی کو قبول بھی کرتا ہے تو عقیدے کی

صورت میں نہیں بلکہ ایک General Frame work کے طور پر یعنی وہ آئیڈیولوجی کی تفصیلات پر زور نہیں دیتا بلکہ اس کی روح کو جذب کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ترقی پسندوں کی مارکسی آئیڈیولوجی سے وابستگی Dogmatic تھی۔ اسی لیے ان کا ادب Schematic تھا اور Specific Programs پر مبنی تھا۔ اگر آج ان کا بیشتر ادب اپنی معنویت کھو چکا ہے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ خود مارکسی آئیڈیولوجی زبردست تبدیلیوں سے گذری ہے۔ اشتراکی اور غیر اشتراکی ممالک کے سیاسی رشتے بدل چکے ہیں۔ خود اشتراکی ممالک بیوروکریٹک سٹیبلشمنٹ بن چکے ہیں۔ صنعتی دور ٹکنولوجیکل عہد میں داخل ہو چکا ہے اور محنت کی وہ قیمت نہیں رہی جو پہلے تھی۔ ٹریڈ یونین تحریکوں کی وجہ سے خود مزدور طبقہ ایک Privileged طبقہ بن چکا ہے۔ پرولتاریہ اپنا انقلابی کردار کھو رہا ہے اور طبقاتی کش مکش کی اب وہ شکل نہیں رہی جو صنعتی دور میں محنت کے استحصال کے وقت تھی۔ گوریلا لڑائی، لشکری بغاوتیں، عسکری نظام اور سیاسی لیڈروں کے بے پناہ اور بے لگام اقتدار نے خود انقلابی جدوجہد کا کردار بدل کر رکھ دیا ہے۔ آج آپ بین الاقوامی سیاست اور اقتصادیات پر خالص مارکسی Terms میں بات کرنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ کیسے قرونِ اولیٰ کے مارکسی معلوم ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کی تحریروں میں مارکسزم کا ذکر دیکھیے۔ آپ کو محسوس ہوگا کہ یہ پچیس سال پرانا پیپلز پبلشنگ ہاؤس کے پمفلٹوں کا مارکسزم ہے۔ بہرحال محققوں کی مصیبت ہی یہ ہے کہ جب تک کتاب مخطوطہ کا رتبہ نہیں پاتی تب تک وہ اس میں دلچسپی نہیں لیتے۔

پروپیگنڈہ کا تعلق نہ سائنس سے ہے نہ آرٹ سے۔ اگر کسی علم سے اس کا تعلق ہے تو وہ نفسیات سے ہے۔ خاص طور پر انبوہ اور ہجوم کی نفسیات۔ یعنی پروپیگنڈہ اپنی تکنیک میں اس اصول کو مدِنظر رکھتا ہے کہ بات کو دلنشین بنانے کے ایسے نفسیاتی طریقے استعمال کیے جائیں کہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس سے متاثر ہوں۔ اگر ادب بھی یہ طریقہ استعمال کرنا شروع کرے تو فنکار بھانڈ بن کر رہ جائے۔ اس کی پوری فنکاری اس مسخرے کا رنگ برنگی لباس بن جائے جو بھونپو ہاتھ میں لیے لوگوں کو تماشہ گاہ میں آنے کی ترغیب دلاتا ہے گویا کہ اصل تماشہ ..... اصل خیال، اصل بات تو شعر کے شامیانہ کے اندر ہے۔ اب فنکاری فنکاری نہیں رہتی بلکہ سیلز مین شپ بن جاتی ہے یعنی اپنا مال بیچنے کے لیے دلنشین پیرایۂ بیان استعمال کیجیے۔ اپنی بات کو دلچسپ بنایئے ورنہ لوگ اس کی طرف متوجہ نہیں ہوں گے۔ یعنی بات الگ ہوتی ہے اور بات کو کہنے کا طریقہ الگ ہوتا ہے۔ صاف بت ہے کہ ایسی Dichotomy ادب روا نہیں رکھتا۔ تخلیق فن کی نفسیات کا جنھیں تھوڑا بہت بھی علم ہے وہ جانتے ہیں کہ فنکار کا کام اپنے اندرونی تجربہ کے اظہار کے لیے دلچسپ اور دلنشین پیرایہ کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ صحیح اور مناسب پیرایہ کی تلاش کرتا ہے۔ آپ منٹو یا بیدی کے کسی بھی افسانہ کا تجزیہ کر کے یہ بتایئے کہ انھوں نے کہاں کہاں افسانہ کو دلچسپ اور دلنشین بنانے کی کوشش کی ہے اور وہ کون سے طریقے ہیں جن کے ذریعہ انھوں نے افسانہ کو دلچسپ بنایا ہے۔ غالب کا کوئی بھی شعر لیجئے اور بتایئے کہ اس شعر کا خیال کیا ہے اور اس خیال کو دلنشین بنانے کے لیے غالب نے کون سا پیرایہ استعمال کیا ہے۔ دراصل جمالیات میں حسن و مسرت کا تصور اتنا سیدھا سادہ نہیں کہ زیبِ داستان کے لیے کچھ بڑھا دینے یا کچھ گھٹا دینے سے معاملہ نپٹ جائے۔ جب بھی فنکار نے

لوگوں کے لیے دلچسپ بننے کی کوشش کی ہے تو وہ اعلٰی ادب کی سطح سے گر کر مقبول عام ادب کی سطح پر اتر آیا ہے۔ عام آدمی سہل پسند ہوتا ہے اور اسے وہی چیز مطبوع ہوتی ہے جو اس کی طرف سے کسی قسم کی ذہنی سرگرمی یا تعاون کے بغیر سہل طریقہ پر اسے تفریح کا سامان پہنچاتی رہے اسی لیے عامیانہ ادب کا مطلب ہے ان مروجہ اور معروف فارمولوں اور تکنکوں کا استعمال جن سے عام آدمی مانوس ہے۔ اگر اسے آپ بلند جبینی نہ سمجھیں تو مجھے کہنے دیجیے کہ عام آدمی کے مذاق کو Cater کرنے کا مطلب ہے ادب اور آرٹ کو Vulgarize کرنا۔ آپ کسی بھی بڑے فنکار پر نظر کیجیے اور دیکھیے کہ اس نے گمنامی کو ایسی مقبولیت پر ترجیح دی ہے۔ پروپیگنڈے کے پاس تو جس چیز کا پروپیگنڈہ کیا جانے والا ہوتا ہے اس کا پورا مواد ہوتا ہے اور پروپیگنڈے کا کام اس مواد کو دلنشین طور پر پیش کرنا ہوتا ہے۔ فنکار کے پاس ایسا الگ سے کوئی مواد نہیں ہوتا۔ غالب کی شاعری کا ایسا کون سا Matter ہے جو انھوں نے الگ سے گرہ میں باندھ کر رکھا تھا اور پھر اسے گاہے ماہے دلچسپ اور دلنشین طریقہ پر پیش کرتے رہے۔ فنکار کا کام تو اپنے تجربہ کو..... اپنی روح کے اندرونی خلفشار کو ایک جمالیاتی فارم عطا کرنا ہوتا ہے، اور یہ کام بات کو دل نشین طریقہ پر کہنے سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ پروپیگنڈسٹ کے پاس ایسا کوئی اندرونی خلفشار نہیں ہوتا۔ اس کے پاس تو ایک سیدھی سادی صاف ستھری بات ہوتی ہے جسے وہ عوام کی نفسیات کو مدنظر رکھ کر دلچسپ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے برعکس فنکار کبھی عوام کی نفسیات کا اس مقصد سے مطالعہ نہیں کرتا کہ اپنی بات کو مقبول بنانے کے لیے اسے کون سے نفسیاتی اصولوں پر عمل پیرا ہونا پڑے گا۔ تخیل کے لمحہ میں تو وہ یہی سوچتا ہے کہ عوام تو عوام خواص بھی جائیں جہنم میں میرا اندر کا آسیب الفاظ کی بوتل میں قید ہو جائے تو اپنا کام پورا ہوا۔ چونکہ فنکاری اشتہار بازی سے مختلف چیز ہے اس لیے فنکار کو اس بات کی ضرورت نہیں پڑتی کہ وہ اپنی بات کو رنگ روغن لگا کر چمکائے اور لوگوں کی آنکھوں کو خیرہ کر دے۔ نمک مرچ کا استعمال وہی کرتے ہیں جو لوگوں کے منہ میں چٹخارے پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ لوگوں کو بہلانا رجھانا منوانا۔ انھیں اشک آلود کرنا۔ ان کے دلوں کو پگھلانا۔ انھیں گدگدیاں کر کے ہنسانا۔ یہ سب بھانڈوں، خطیبوں، بذلہ سنجوں، اشتہار بازوں ٹوسٹ ماسٹروں اور اناؤنسروں کے کام ہیں۔ فنکاری کوئی Show Business نہیں ہے جہاں ایسے لوگوں کی صلاحیتوں کی ضرورت پڑے۔ ادب اور آرٹ سے انسان جو مسرت حاصل کرتا ہے وہ نوعیت کے اعتبار سے اس مسرت سے مختلف ہے جو چیزوں کو دلچسپ بنانے کے عمل سے پیدا کی جاتی ہے۔ حسن کی تخلیق کا عمل اس عمل سے بنیادی طور پر مختلف ہے جو محض دلچسپ اور دلکش چیزیں پیدا کرتا ہے۔

یہاں پر یہ بات بھی محل نظر رہنی چاہیے کہ پروپیگنڈہ بڑی حد تک غیر شخصی ہوتا ہے۔ یعنی جس بات کا پروپیگنڈہ کیا جاتا ہے اس بات سے پروپیگنڈسٹ کو کوئی جذباتی یا شخصی لگاؤ نہیں ہوتا۔ اسی لیے اسے اس بات کی ضرورت پڑتی ہے کہ وہ اپنی بات کو دلچسپ اور دلکش طریقہ پر پیش کرے۔ اسی لیے پروپیگنڈہ میں سامان آرائش زیادہ ہوتا ہے۔ زیب داستاں کے لیے بہت کچھ بڑھا چڑھا کر بیان کیا جاتا ہے۔ اور یہ تمام آرائش اور زیبائش تخلیقی نہیں ہوتی بلکہ مصنوعی ہوتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ یہ تمام مشاطگی اور حنابندی اس لیے کی جارہی ہے کہ کسی

نہ کسی طرح تیر نشانہ پر لگے۔ بات بن جائے۔ ویسے بھی مشاقی میں نہ جیب تخیل سے کچھ خرچ ہوتا ہے نہ جگر خون کرنا پڑتا ہے۔ کمرشیل آرٹ کی طرح ہر چیز تیار ملتی ہے۔ صرف کرافٹ مین شپ کی ضرورت ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈہ گڑھا جاتا ہے تخلیق نہیں ہوتا۔ ادب اور آرٹ اپنی تمام صنعت کاری کے باوجود ایک تخلیقی سرگرمی ہے۔ اسی لیے یہ بے حد ذاتی اور انفرادی سرگرمی ہے اس کے برخلاف پروپیگنڈہ غیر شخصی عمل ہے۔ یعنی کسی چیز کی تبلیغ کرنے والے اس بات پر متفق ہوتے ہیں کہ ان کے ذاتی اختلافات جس بات کی وہ تبلیغ کر رہے ہیں اس پر اثر انداز نہیں ہوں گے۔ کیونکہ وہ سمجھتے ہیں کہ وہ بات ان کے ذاتی اور شخصی حدود سے بلند تر ہے۔ اسی لیے اشتراکیت کا پروپیگنڈہ ایک جاگیردار شاعر اور مزدور شاعر دونوں کر سکتے ہیں اور دونوں اس سطح پر خود کو ایک محسوس کرتے ہیں۔

پروپیگنڈہ ہمین بتاتا ہے کہ ہمیں کیا سوچنا چاہیے۔ ادب ہمیں بتاتا ہے کہ ہمیں کس طرح سوچنا چاہیے۔ آپ شیکسپیئر، بالزاک، چیخوف، ٹالسٹائی، خیام، حافظ، غالب غرض یہ کہ کسی بھی بڑے فنکار کا مطالعہ کیجئے۔ وہ یہ نہیں بتاتے کہ زندگی کے متعلق ہمیں کیا سوچنا ہے۔ وہ زندگی کا کوئی ایسا تصور ہماری جھولی میں نہیں ڈالتے جو ہمیں ہر مرتبہ کام لگے۔ وہ زندگی کو اس کی تمام مادی اور روحانی پہنائیوں کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ وہ ہمیں زندگی کا ایک وسیع تناظر عطا کرتے ہیں تا کہ ہم زندگی کے متعلق جب بھی سوچ بچار کرنا چاہیں تو اس وسیع تناظر میں کر سکیں۔ ہمارے سماجی مفکرین کی سب سے بڑی کمزوری یہی ہے کہ ان کے سامنے زندگی کا یہ وسیع تناظر نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کو مختلف شعبوں میں بٹا ہوا دیکھتے ہیں اور ہر شعبہ کو ایک آزاد اکائی سمجھتے ہیں انھیں اس بات سے بالکل سروکار نہیں ہوتا کہ ایک شعبہ میں تبدیلیوں کا اثر دوسرے شعبہ پر کیا پڑتا ہے۔ اسی لیے وہ نتائج سے بے نیاز ہو کر قطعی اور حتمی فیصلے کر سکتے ہیں۔ عام لوگوں کی زندگی میں یہ لوگ جس طرح دخل اندازی کرتے ہیں اور عام لوگوں کی زندگی کے بنے بنائے اسالیب کو یہ لوگ جس من مانے طریقہ پر درہم برہم کرتے ہیں یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ آج ہر ملک انتشار، نراج، بے چینی، جنگ، خانہ جنگی اور فساد کی آماجگاہ بنا ہوا ہے۔ انسانی زندگی کی طرف کسی کے پاس کوئی احترام کا جذبہ نہیں۔ زندگی تو اعداد و شمار کے نقشوں کی صورت میں ان کے سامنے بکھری ہوئی ہے اور ہمارے سماجی اور سیاسی مفکرین میز پر جھکے ہوئے اس زندگی کی منصوبہ بندی کے طریقے سوچتے ہیں۔ یہ ان کی اس منصوبہ بندی کا نتیجہ ہے کہ اجتماعی کھیتوں کے نام پر ہزاروں اور لاکھوں کسان موت کے گھاٹ اتار دیے جاتے ہیں۔ صنعتی ترقی کے نام پر انسان کو چلتا پھرتا مشین بنا دیا جاتا ہے۔ ملک کی تقسیم کے نام پر سینکڑوں برس سے ساتھ رہنے والی آبادیوں کو چشمِ زدن میں ویران کر دیا جاتا ہے۔ مُلکی سالمیت کے نام پر لاکھوں کو موت کے گھاٹ اتارا جاتا ہے۔ لسانی تقسیم کے نام پر جیتی جاگتی زبانوں کے گلے پر چھری پھیری جاتی ہے۔ ملک اور قوم کو مضبوط بنانے کے نام پر لوگوں کی ذہنی دھلائی ہوتی ہے اور فاشیت، نازیت، اشتراکیت، اسلامیت اور ہندوئیت کے آدرشوں کی تعلیم و تبلیغ کے Crash programmes بنتے ہیں۔ فکر و نظر پر پابندیاں لگتی ہیں اور نطق و زبان کو زنجیریں پہنائی جاتی ہیں۔ یہ نتائج ہیں جو ہم ان لوگوں کے ہاتھوں بھگت رہے

ہیں جو ہمیشہ فنکار کے متعلق حقارت سے یہ کہتے آئے ہیں کہ وہ تو خیالوں کی دنیا میں رہتا ہے۔ عملی زندگی سے اسے کچھ لینا دینا نہیں۔ عملی زندگی سے جن مدبروں کو لینا دینا تھا ان کی خونی انگلیوں کے نشانوں سے آج زندگی کا چہرہ داغ دار ہے۔

تو میں عرض یہ کرنا چاہتا تھا کہ فنکار کا زندگی کی طرف رویہ منکسرانہ ہوتا ہے وہ مصلحوں اور انقلابیوں اور سیاست بازوں اور اقتدار پسندوں کی طرح عام لوگوں کی زندگی کے ساتھ چھیڑ چھاڑ نہیں کرتا۔ ان کے اسالیب زندگی میں دخل اندازی نہیں کرتا۔ اس میں ایک بے لوث تماشائی کی وہ بے مثال قوت ہوتی ہے جو اس میں صوفی کی طرح اور کٹھ ملا کے برعکس زندگی کو ہر رنگ اور ہر روپ میں جذباتی کشادگی اور خندہ جبینی سے قبول کرنے کی اہلیت عطا کرتی ہے۔ اسی لیے تو ادب میں مزاح کا درجہ طنز سے بڑا ہے اور اسی لیے تو خالص طنز نگار اپنی تمام طراریوں اور ذہنی جودتوں کے باوجود فنکارانہ عظمتوں کو چھو نہیں سکتا۔ زندگی کے پروگرام بنانے والے شاعر بھلے راشٹر کوی، پدم بھوشن اور لاریٹ شپ کی مسندوں پر سرفراز کیے جائیں لیکن بڑا فنکار چاسر اور شیکسپیئر، میر اور غالب کے مرتبہ کا فنکار..... زندگی کے بارے میں ہر قسم کی منصوبہ بندی سے بلند ہوتا ہے..... مظاہر حیات اسے وہ ذوق تماشا بخشتے ہیں کہ اس کی آنکھ ہر رنگ میں وا ہو جاتی ہے۔ اس کا دل ہر دور کو محسوس کرتا ہے۔ اس کی روح کے تار زندگی کے ہر المیہ اور طربیہ لرزش پر جھنجھنا اٹھتے ہیں اور اس کا ہمہ گیر ذہن زندگی کے تمام نشیب و فراز پر محیط ہوتا ہے۔ اسی لیے تو شیکسپیئر اور بالزاک جیسے فنکاروں کی تخلیق کی ہوئی تخیلی دنیاؤں کو کائنات اصغر کا نام دیا جاتا ہے۔ ان کا فن انسانی زندگی کے ہر تجربہ پر حاوی ہے۔ ہر جذباتی صورت حال کا عکاس ہے۔ احساس کے تمام نازک اور لطیف پہلوؤں کا آئینہ دار ہے۔ فنکار مدرسے اور آشرم نہیں بناتا۔ آدرشوں کے صنم خانے نہیں تراشتا۔ کھلا ہوا آسمان اور پھیلی ہوئی زمین اور ان کے درمیان حرکت کرتی ہوئی انسانی زندگی اس کی جولا نگاہ ہے۔ اسی لیے تو اس کا زندگی کا تجربہ حیرت اور ہیبت، سرشاری اور استغراق، نشاط و الم کی کیفیت سے مملو ہوتا ہے۔ ہوا کی طرح آزاد، تتلی کی طرح آوارہ اور شاہین کی طرح بے نیاز فنکار سے آپ کیسے توقع کر سکتے ہیں کہ وہ چوراہے پر کھڑا سماجی مفکروں کے بنائے ہوئے آدرشوں کا ڈھنڈورا پیٹے۔ وہ جو اپنے تخیل کے طاقتور پروں پر اڑتا ہوا اپنی دوررس نگاہوں سے پوری زندگی کا مشاہدہ کرتا ہے اس سے آپ کیسے تقاضا کر سکتے ہیں کہ وہ پنجرہ میں بند ہو کر میاں مٹھو کی طرح روزی روزگار کی باتیں رٹے گا۔

ادب اور پروپیگنڈہ کے فرق پر بحث کرتے وقت جو نکتہ خاص طور پر ملحوظ خاطر رہنا چاہیے وہ یہ ہے کہ دونوں کا حقیقت کی طرف رویہ کیا ہے۔ ادب حقیقت کی تلاش ہے اور پروپیگنڈہ جانی پہچانی حقیقت کی تبلیغ و ترویج و توسیع و اشاعت ہے۔ ادب نہ صرف پوری حقیقت کو پیش کرتا ہے بلکہ حقیقت کے ان موہوم پہلوؤں تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے جن کا عرفان صرف وجدان کی تیسری آنکھ سے ممکن ہے اس کے برعکس پروپیگنڈہ اسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب وہ حقیقت کے ایک رخ کو پیش کرے اور حقیقت کے دوسرے ناخوشگوار پہلو کی پردہ پوشی کرے۔ پروپیگنڈے کے لیے ضروری ہے کہ لوگ حقیقت کا علم آزادانہ طور پر حاصل نہ کر سکیں تاکہ ایک

جماعت یا ایک ادارہ حقیقت کو اپنے طور پر اس طرح پیش کرتا رہے جو اس کے مقصد یا مطلب کے موافق ہو۔ اسی لیے پروپیگنڈہ اسی جگہ پھلتا پھولتا ہے جہاں حقیقت کا علم حاصل کرنے کے دوسرے ذرائع لوگوں کی دست رس سے باہر ہوتے ہیں اور لوگ آزانہ طور پر حقیقت تک رسائی حاصل کرنے سے معذور ہوتے ہیں۔ اسی لیے کامیاب پروپیگنڈے کے لیے کسی نہ کسی قسم کا احتساب ضروری ہے۔ یعنی حقیقت کو جب کوئی جماعت یا ادارہ اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے تو اس کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ حقیقت کے صرف وہ پہلو لوگوں کے سامنے پیش کیے جائیں جو اس کے مقاصد کے حصول میں معاون ثابت ہوں ....

.....................صاف بات ہے کہ ادبی تخلیق کا عمل اس تمام دھاندلی پن سے مختلف ہے۔

ماس میڈیا کے جتنے جدید ٹکنیکل ذرائع ہیں وہ محض آلے Instruments ہیں۔ ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن، پیپر بیک کتابیں اور طباعت کے دوسرے سامان۔ یہ سب اقدار سے تہی محض ایسے ذریعے ہیں جنھیں اچھے برے مقاصد کے لیے کوئی بھی استعمال کرسکتا ہے۔ ریڈیو سے آپ جنگ یا امن کسی بھی چیز کے متعلق پروپیگنڈہ کرسکتے ہیں اس پروپیگنڈہ کا ریڈیو پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ وہ ایک ٹکنیکل آلے کے طور پر جیسا ہے ویسا ہی رہتا ہے۔ چونکہ ادب کوئی بے جان ٹکنیکل آلہ نہیں بلکہ ایک حرکی قوت ہے اور اس کا تعلق انسانی زندگی کی زندہ قدروں سے ہے اس لیے جب ادب کا استعمال پروپیگنڈہ کے لیے کیا جاتا ہے تو ادب چند ایسی تبدیلیوں سے گذرتا ہے جن کے اثرات اس کے عناصر ترکیبی تک پہنچتے ہیں۔ مثلاً ایک ناول یا ڈرامہ کو لیجیے۔ ان کے عناصر ترکیبی ہیں کردار، پلاٹ، واقعہ، کہانی وغیرہ وغیرہ۔ اب یہ ممکن نہیں کہ آپ تبلیغی ناول یا ڈرامہ لکھیں اور آپ کے تبلیغی مقصد کے تحت کردار نگاری، واقعہ نگاری وغیرہ فنکارانہ اصولوں سے ہٹ کر خالص تبلیغ کے اصولوں کے تحت چند بنیادی تبدیلیوں سے نہ گذرے۔ کردار نگاری کا ایک اصول ہے کہ کردار کی نشونما معروضی طور پر ہونی چاہیے اور کردار فنکار کے ہاتھ میں کٹھ پتلی نہیں ہونا چاہیے۔ کردار کو نہ تو کسی آئیڈیولوجی کا ترجمان ہونا چاہیے نہ فنکار کا ماؤتھ پیس۔ اسے اپنے قدموں پر کھڑا رہنا چاہیے اور اپنی نفسیاتی ساخت اور فطرت اور جبلت کے تقاضوں کے مطابق حرکت کرنا چاہیے پروپیگنڈسٹ ادب میں حقیقت پسندانہ معروضیت کے اصول کے کیسے پرزے اڑے ہیں اس کا تماشہ ہم نے اتنی بار کیا ہے کہ اب تو اس کے ذکر سے بھی طبیعت بولانے لگتی ہے۔

ادب کا میڈیم زبان ہے اور فنکاری کا مطلب ہے میڈیم کا تخلیقی استعمال۔ فنکار اپنے داخلی تجربہ کے اظہار کے لیے موزوں مناسب اور بولتے ہوئے الفاظ کی تلاش کرتا ہے۔ چونکہ تجربہ ایک حرکی اور فعال حقیقت ہوتا ہے اس لیے میڈیم بھی فنکارانہ لمس پاتے ہی ایک نئی تازگی، توانائی اور ندرت حاصل کرلیتا ہے۔ الفاظ رنگوں کی طرح کھلتے ہیں اور تراکیب اور بندشیں دلآویز تصویروں کا نگار خانہ سجاتی ہیں۔ الفاظ ہی فنکار کے اندرونی تجربہ کے موہوم ہیولے کو ایک مخصوص شکل وصورت عطا کرتے ہیں۔ اس طرح فنکار کے لیے زبان

اپنے تجربہ کو پانے کا..... اس کے دھندلے نقوش کو صفائی سے دیکھنے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ اس طرح ہیئت موضوع کے بیان کا ذریعہ نہیں بلکہ موضوع کے عرفان کا طریقۂ کار بن جاتی ہے۔ الیٹ نے تو یہاں تک کہا ہے کہ تخلیق فن کے وقت فنکار کو ایک ہی بات سے سروکار ہوتا ہے۔ فنکار کے اندرون میں تجربہ کا جوان دیکھا ان جانا موہوم ہیولا اظہار کے لیے تڑپ رہا ہے۔ اس کے لیے صحیح الفاظ کی تلاش۔ راں بو نے الفاظ کے ذریعہ ''ممنوعہ علم'' تک پہنچنے کی کوشش کی یعنی اس ''عالم غیب'' کو جاننے کی کوشش جس کے متعلق ہم ہمارے حواس سے کسی بھی قسم کی آگہی حاصل نہیں کر سکتے۔ اسی لیے تو راں بو کے لیے شاعری کوئی ادبی مشغلہ نہیں تھا بلکہ اس کے لیے تو شاعری Vision of the Unknown '' تھی۔ آخر یہ الفاظ ہی تو ہیں جو unknown کو known بناتے ہیں صاف بات ہے کہ راں بو نے Visionary کا ان معنوں میں استعمال نہیں کیا جن معنوں میں اس کا چلن ہمارے مکتبی نقادوں کی تنقید میں آج کل ہو رہا ہے۔ بہر حال میں عرض یہ کرنا چاہتا تھا کہ شاعر کے لیے الفاظ کی کیا اہمیت ہے اور صحیح الفاظ کی تلاش میں فنکاروں نے کیسی کیسی راہبانہ ریاضتیں کی ہیں اس کا حال آپ فلابیر سے پوچھیے۔ فنکار لفظ کو نئے احساس، نئے جذبہ، نئے معنی سے بھرتا ہے۔ وہ لفظ کی معنویت کی توسیع کرتا ہے۔ اسی لیے شاعری میں زبان نہ صرف محفوظ ہوتی ہے بلکہ پھلتی پھولتی اور وسعت پاتی ہے۔ زبان کی وسعتوں اور پہنائیوں کا صحیح اندازہ اس کے ادبی استعمال ہی سے ہوتا ہے۔ فنکار زبان کا بنانے والا ہوتا ہے اور شاید اسی لیے ہم نے اسے اجازت دی ہے کہ وہ قواعد اور لغت سے بلند ہو کر زبان کو اپنے طور پر استعمال کرے۔ توڑ پھوڑ کی اجازت معمار اعظم ہی کو دی جاتی ہے۔

پروپیگنڈہ کے لیے زبان کا یہ تخلیقی استعمال ممکن نہیں۔ پروپیگنڈہ زبان کو محض ایک ذریعہ کے طور پر استعمال کرتا ہے اور چونکہ اس کا مقصد زیادہ لوگوں تک اپنی بات کو پہنچانا ہوتا ہے اس لیے وہ ارسال اور ترسیل کے ان تمام طریقوں سے پرہیز کرتا ہے جو پیچیدہ استعارات اور علامات کے حامل ہوتے ہیں۔ یعنی وہ لفظ کی تلاش لوگوں کی استعداد اور ضرورتوں کے پیش نظر کرتا ہے۔ فنکار کی طرح اپنے تجربہ کے اظہار کے تقاضوں کے تحت نہیں۔ گویا کہ پروپیگنڈسٹ کا ڈکشن چوراہوں پر تیار ہوتا ہے۔ فنکار کی طرح تخیل تجربہ اور تخلیق کی دنیا میں نہیں۔ پروپیگنڈسٹ فنکار کی طرح لفظ و زبان کو تخلیقی انفرادیت سے استعمال کرنے کا خطرہ مول نہیں لیتا۔ چونکہ اس کا مقصد فوری قبولیت اور اثر انگیزی ہوتا ہے اس لیے وہ ''الفاظ کے پیچوں'' میں نہیں الجھتا۔ وہ فنکار کی طرح زبان کے سوفسطائی مزاج سے واقف نہیں ہوتا۔ وہ مانوس اور مقبول تراکیب اور علامات کا استعمال کرتا ہے۔ اس کی سادگی فنکارانہ پرکاری سے عاری ہوتی ہے اور اس کی سلاست اور روانی اثر اندازی کی سوچی سمجھی مصلحتوں کا نتیجہ ہوتی ہے۔ فنکار کے یہاں سادگی، سلاست اور روانی اپنے اندرونی انتشار اور خلفشار کو ایک تنظیم میں بدلنے کے نہایت ہی صبر آزما عمل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اسی لیے بڑا فنکار زبان کے جن الجھاؤں کو روا رکھتا ہے وہ کسی بھی پروپیگنڈسٹ کے لیے پیغام موت ثابت ہو سکتے ہیں۔ زبان کی طرف پروپیگنڈسٹ کا رویہ ایک ہی ہوتا ہے۔ ہر قسم کے الجھاؤ، پیچیدگی اور ابہام سے احتراز کیا جائے۔ فنکار الجھاؤ، پیچیدگی اور ابہام

سے احتراز نہیں کرتا۔ وہ انھیں قبول کر کے ان سے بلند ہو جاتا ہے۔ اسی لیے اعلیٰ فنی اسلوب کی سادگی ایسی پرکاری اور دلکش پیچیدگی لیے ہوتی ہے جس سے پروپیگنڈہ ہمیشہ محروم رہتا ہے۔ پروپیگنڈہ جس سادگی کو پاتا ہے وہ ہموار اور سپاٹ سطح پر حرکت کرنے کا نتیجہ ہے۔ فنکار پیچیدہ تجربہ کے نشیب و فراز سے گذرتا ہے اور اس کے اسلوب کی سادگی نتیجہ ہوتی ہے۔ اندرونی ضبط و تنظیم کے ذریعہ تنفس کی حرکت کو متوازن کرنے کا۔ ہر قسم کے جذباتی اتار چڑھاؤ سے گذرنے کے باوجود فنکار کا سانس پھولنے نہیں پاتا۔ تنفس کا یہ توازن، لب و لہجہ کی یہ ہمواری اس فنکارانہ ڈسپلن کا نتیجہ ہوتی ہے جو زبان کے بے قابو آسیب کو زیر کرنے کے لیے فنکار برسوں کی ریاضت کے بعد حاصل کرتا ہے۔

عوام کی خواہشوں، عوام کے مذاق اور عوام کے نفسیاتی تقاضوں کے مطابق ادب تخلیق کرنے کا مطلب ہے غیر استوار بنیادوں پر فن کی تعمیر کرنا۔ عام آدمی غیر مستقل فیشن زدہ، ندرت پسند، عام دھارے میں بہنے والا اور لمحاتی سکون و مسرت کا متلاشی ہوتا ہے۔ آج کا زمانہ جیسا کہ کہا جاتا ہے اعداد و شمار کا زمانہ ہے اور اعداد و شمار کی اہم بھینٹ Average Man ہے آج کل ہر چیز اس عام آدمی کے لیے ہی تیار ہوتی ہے۔ صابن سے لے کر تعلیم اور علم و ادب تک ہر چیز میں اس آدمی کی ضروریات کا خیال رکھتے ہوئے تہذیب کے اعلیٰ معیاروں کو کیسے قائم کیا جائے۔ جمہوری کلچر تعداد کو دیکھتا ہے صفات کو نہیں۔ ہم اس بات پر پھولے نہیں سماتے کہ لاکھوں آدمی کتابیں پڑھتے ہیں، ریڈیو سنتے ہیں، ٹیلی ویژن دیکھتے ہیں۔ ہمارے لیے لاکھوں اور کروڑوں کے اعداد کافی ہین۔ جو مواد کتاب، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے اس کی فنی اقدار سے ہمیں سروکار نہیں ہوتا۔ ادب اور آرٹ تعداد پر نہیں بلکہ ادبی اور فنی عظمت کی قدروں پر پرکھا جاتا ہے۔ عام آدمی کا ادبی مذاق Mediocre ہوتا ہے اور .Mediocrity کو Cater کرنے کا ایک ہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ ادب اور آرٹ اپنی حقیقی Excellence سے محروم ہو کر عام آدمی کے Fickle مذاق ہی کی طرح فیشن زدہ، لمحاتی اور مزید اربن جائے۔ وہ کتابیں جو آج کے موسم بہار میں بسٹ سیلر زلسٹ پر رہی ہیں موسم خزاں میں کوڑیوں کے مول بکنے لگیں۔ ہنگامی شہرت اور ناگہانی موت اس ادب کا مقدر ہے۔ ایک سنجیدہ فنکار کا آئیڈیل ادب کی شاندار روایت میں اپنا مقام پیدا کرنے کا ہوتا ہے۔ چاہے وہ اس آئیڈیل تک پہنچے یا نہ پہنچے لیکن یہ آئیڈیل اس کے لیے روشنی کے مینار کا کام کرتا ہے اور اسے تخلیقی سفر کے دوران سستی مقبولیت، شہرت پسندی اور زراندرزی کے جگ مگ جگ مگ کرتے جزیروں پر لنگر انداز ہونے سے باز رکھتا ہے۔ چونکہ پروپیگنڈسٹ کا نصب العین چند فوری مقاصد کا حصول ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے تبلیغی شاہکار کے لیے کسی ابدی مقام کی تمنا نہیں کرتا اور اس کے لیے عوام کے متلون مذاق کے چھچھلے دھاروں پر بہنا آسان ہوتا ہے۔ چونکہ اسے فوری طور پر کچھ پانا ہے اس لیے وہ ابدیت اور پائیداری کی قدروں کو کھونے کے لیے آسانی سے رضامند ہو جاتا ہے۔ فنکار اپنے فن کی تعمیر ایسی کمزور بنیادوں پر نہیں کرتا۔ ایک انسان کی حیثیت سے وہ مختلف ترغیبات، مجبوریوں اور کمزوریوں کا شکار ہوتا ہے۔ جو چیز اس کی ان ترغیبات، مجبوریوں اور کمزوریوں کو قابو میں رکھتی ہے

وہ اس کا آدرش ہوتا ہے جس کے تحت وہ ادب کی شاندار روایت کی ایک کڑی بننا چاہتا ہے۔ جس گھڑی وہ قلم کاغذ پر رکھتا ہے اس گھڑی وہ جانتا ہے کہ اس کے پہلے فنکاروں کا ایک طویل قافلہ تھا جو اسی راہ سے گذرا تھا ادبی روایت کا یہ شعور اس کی ندرت پسندی کو انگل تجربات بننے سے روکتا ہے اور اس شعور کے بغیر تخلیق فن ممکن نہیں۔ اس فنکار کی خود اعتمادی اور اعلیٰ ظرفی کا کیا کہنا جو راہبانہ ریاضت سے تخلیق فن کرتا ہے اور اپنے زمانہ کی ناالتفاتی اور بے نیازی کو بغیر اعصاب زدہ اور چڑ چڑا اور غصہ ور بنے ایک شہیدانہ آن اور انکسار سے برداشت کیے جاتا ہے۔ زمانہ کی بے اعتنائی کے جس ریگ زار سے فنکار گزرتا ہے اس کی سموم کا ایک ہلکا سا لمس بھی پروپیگنڈسٹ کے وجود کو جھلس دینے کے لیے کافی ہے۔

پروپیگنڈہ لوگوں کے دل جیتنے کی کوشش میں ہر قسم کی عیاری، خود فریبی اور بے ایمانی کو روا رکھتا ہے۔ وہ لوگوں سے قربت، یگانگت اور مانوسیت کا ڈھونگ کرتا ہے۔ پروپیگنڈسٹ کا یہ دعوٰی ہوتا ہے کہ وہ دنیا میں آپ کا سب سے بڑا ہمدرد بہی خواہ اور خیر اندیش ہے۔ وہ جو کچھ کر رہا ہے آپ کے فائدے ہی کے لیے کر رہا ہے وہ آپ کے نفع نقصان غم اور خوشی میں شریک ہے وہ آپ کے دوستوں کا دوست اور دشمنوں کا دشمن ہے۔ سیاسی سطح پر اس طریقۂ کار کا تماشہ اگر آپ ملاحظہ فرمانا چاہتے ہیں تو غیر جانبدار ممالک میں دنیا کی بڑی طاقتوں کا پروپیگنڈہ دیکھیے۔ وہ آپ کا ادب پڑھیں گے، آپ کی زبانیں سیکھیں گے، آپ کے سنگیت اور شلپ میں دلچسپی لیں گے آپ کو اناج اور ہتھیار بھیجیں گے اور تہذیبی وفود کے ذریعے بھائی بھائی کے نعرے لگوائیں گے اور قومی ترانے گوائیں گے۔ اس تمام نمائش کے پس پشت ان کی سیاسی چالوں کا علم لوگوں کو عموماً اس وقت ہوتا ہے جب وہ بے بسی اور بے کسی کی حالت میں ان کے دام فریب سے نجات کے لیے ہاتھ پاؤں مارنے لگتے ہیں۔ غرض یہ کہ پروپیگنڈسٹ کی نیت کچھ اور ہوتی ہے اور بات کچھ اور کہتا ہے۔ دراصل چاہتا ہے وہ اپنی چیز فروخت کرنا لیکن بات اس طرح کرتا ہے گویا اپنی چیز سے زیادہ اسے آپ کے فائدے کی فکر دامن گیر ہے۔ آپ کا گھر سجا سجایا، آپ کی بیوی حسین اور دلآویز آپ کا بچہ تندرست اور صاف ستھرا رہے یہ دیکھنا۔ (آپ کے قریبی بہی خواہ کی حیثیت سے) گویا پروپیگنڈسٹ کا فرض منصبی ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈسٹ آپ سے براہ راست خطاب کرتا ہے اپنائیت کا اسلوب اختیار کرتا ہے۔ آپ کے دل میں جگہ پانے کے لیے ان تہذیبی اور تاریخی علامتوں کا استعمال کرتا ہے جو آپ سے مخصوص ہیں۔ آپ کی آپ کے تہذیبی ورثہ کی، آپ کے گھر، ملک اور قوم کی تعریف کرتا ہے اور ہر طریقہ سے آپ کو یہ جتانے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ آپ میں سے ایک ہے کوئی غیر نہیں۔ فنکار کا اپنے قاری کی طرف کیا رویہ ہوتا ہے اس کا ایک نمونہ بادلیئر کے اس شہرۂ آفاق جملہ میں ملتا ہے۔

''میرے عیار قاری۔ میرے ہم شکل۔ میرے بھائی۔''

یہ وہ جملہ ہے جو پروپیگنڈسٹ سنگین کی نوک پر کہنے کے لیے رضا مند نہیں ہوگا اور جس روز ہمارے سیاسی مدبر اس جملہ کو ادا کرنے کے اہل بنیں گے اس روز سے دنیا کا نقشہ کچھ اور ہی ہوگا۔

تکرار اور مبالغہ پروپیگنڈے کی اہم خصوصیات ہیں۔ پروپیگنڈسٹ جانتا ہے کہ جھوٹ اگر بار بار بولا

جائے تو لوگ اسے سچ مان لیتے ہیں لیکن تکرار سے بوریت پیدا ہوتی ہے لہٰذا پروپیگنڈہ ہر آن نت نئے طریقوں کو آزماتا رہتا ہے۔ اس کی یہ ندرت پسندی سوچی سمجھی ہوتی ہے تاکہ ایک ہی بات کو ایک ہی طریقہ سے سنتے سنتے لوگ اکتا نہ جائیں۔ پروپیگنڈہ ایک طریقۂ کار کو چھوڑ کر دوسرے طریقۂ کار کو اپناتے وقت کسی قسم کی کش مکش محسوس نہیں کرتا کیوں کہ کش مکش پھر ایک شخصی چیز ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈے کے پاس کوئی روایت نہیں ہوتی صرف تجربات کا ایک سلسلہ ہوتا ہے۔ فنکار کے لیے ایک اسلوب کو چھوڑ کر دوسرے اسلوب کو اپنانا بعض اوقات تو اپنی زندگی کا سب سے بڑا داؤ کھیلنے کے مترادف ہوتا ہے۔ فنکار تجربہ میں نہیں تخلیق میں زندہ رہتا ہے۔ اسی لیے تجربات کے معاملہ میں بڑے فنکار کی بے صبری دیکھنے کے قابل ہوتی ہے۔ فنکار کے تجربات صحیح اسلوب اور صحیح موضوع کی تلاش کے لیے ہوتے ہیں۔ اور جب اسے اپنا اسلوب مل جاتا ہے تو اس کے تجربات کا سلسلہ بھی ختم ہو جاتا ہے۔ اس کی پوری زندگی اس اسلوب میں اپنی بات کہنے میں صرف ہو جاتی ہے۔ ادب میں تجربہ اور ندرت پسندی کی بذات خود کوئی قدر نہیں۔ یہ تو صرف ایک متجسس ذہن کے نشان راہ ہیں۔ ہر شاعر اپنے تخلیقی سفر میں ایسے ادوار سے گذرتا ہے جن میں ندرت پسندی یا تجربہ پسندی کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ فرسودگی ادب کے لیے زہر ہلاہل ہے اور اسی لیے فنکار کو اس فنکارانہ لمس کی تلاش ہوتی ہے جو اس کی تخلیق کو تازگی بخش سکے۔ ہر بڑے شاعر کے کلام میں ایک نئی تازگی ہوتی ہے لیکن اس کے پورے کلام کو ندرت پسند یا تجربی نہیں کہا جا سکتا۔ اسی لیے ادب ہمیشہ تازگی کی تلاش کرتا ہے جب کہ پروپیگنڈہ Novelty کا متلاشی رہتا ہے جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں جو چیز ادب کی ندرت پسندی کو پروپیگنڈے کی ہر آن بدلنے والی فیشن پرستانہ تجربی ندرت پسندی سے ممتاز کرتی ہے وہ ادبی روایت کا وہ نظم و ضبط اور Intellctual Descipline ہے جو ندرت پسندی کو انفرادی ترنگ ایجاد بندہ۔ مجذوب کی بڑ، چونکا دینے، بھونچکا دینے اور سنسنی پیدا کرنے والے کرتب سے محفوظ رکھتی ہے فنکار نئی بات کہنا چاہتا ہے، نئے انداز سے کہنا چاہتا ہے لیکن اس کے لیے ایک بات کا شعور بہت ضروری ہے کہ جس روشنائی سے وہ اپنی بات ضبط قلم کر رہا ہے اس میں سینکڑوں برس کی ادبی روایت کا عرق شامل ہے۔ روایت کی اس پاس داری کے بغیر ادبی تخلیق ممکن نہیں۔ اگر ہمارے زمانہ میں زیادہ تر ادبی تجربات ایجاد بندہ کا مقام رکھتے ہیں تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ آج کل لکھنے والے پروپیگنڈسٹ ہی کی طرح وقتی اور ہنگامی ترغیبات کا شکار ہو کر اس طرح لکھ رہے ہیں گویا ان کا آگا پیچھا کچھ ہے ہی نہیں۔

ادب مبالغہ کا استعمال اثر انگیزی کے لیے کرتا ہے۔ پروپیگنڈہ مبالغہ کا استعمال اپنی چیز کھپانے کے لیے کرتا ہے۔ پروپیگنڈہ یہ بتاتا ہے کہ اس کا صابن، اس کا نظریہ اس کی آئیڈیولوجی بہترین ہے۔ پروپیگنڈے کی دنیا بہترینوں کی دنیا ہے۔ ہر چیز بہترین بے مثال، بے نظیر اور لا جواب ہے۔ جو اس کے پاس ہے وہ کسی کے پاس نہیں اور جو دوسروں کے پاس ہے وہ یقیناً اسفل اور کم تر ہے۔ ہماری تنقید اس طریقۂ کار کا جس بری طرح شکار رہی ہے اس سے ہم بخوبی واقف ہیں۔

پروپیگنڈہ مشہور شخصیتوں، فلمی چہروں، مقبول عام لوگوں کے نام کا استعمال کرتا ہے کیونکہ آدمی ایسی

شخصیتوں کے لیے پرستش کے جذبات رکھتے ہیں۔ انھیں وہ بڑی آسانی سے ان چیزوں کی طرف منتقل کر دیتے ہیں جن کا اشتہار ان شخصیتوں کی زبانی دیا جاتا ہے۔ عام آدمی یہ جاننے کی کوشش نہیں کرتا کہ ان مشہور عالم لوگوں سے جو بات کہلوائی جارہی ہے وہ علم وفلسفہ اور منطق و دانش کی کسوٹی پر پوری اترتی بھی ہے یا نہیں۔ ہماری تنقید میں (اور اس میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند کی کوئی تخصیص نہیں) اس طریقۂ کار کا استعمال جس بے محابا طریقہ پر ہورہا ہے اس سے ہم آگاہ ہیں۔ ارسطو نے بتایا ہے کہ مباحث میں مناسب سند پیش کرنے سے دلیل کو تقویت پہنچتی ہے لیکن غیر مناسب طریقہ سے سند کا استعمال انفرادی تنقیدی شعور کی بجائے انبوہ کی ذہنیت پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے ادبی تنقید میں جب دوسرے نقادوں کے اقوال کو بطور سند کے پیش کیا جائے تو اس بات کا خاص خیال رکھنا چاہیے کہ ان کا قول بذات خود ادبی معنویت کا حامل ہو اور محض ان کی عظمت اور شہرت کے ذریعے قارئین کو مرعوب ومتاثر کرنے کی کوشش سے پرہیز کرنا چاہیے۔

دوسری بات یہ ہے کہ ادب میں کوئی شخص محض اپنی شہرت اور مقبولیت کی وجہ سے بہت دنوں تک چل نہیں سکتا۔ فنکار کی تخلیقات سے الگ فنکار کی شخصیت اور شہرت کوئی قدر و قیمت نہیں رکھتی۔ اسی لیے اپنی تخلیق سے زیادہ اپنی شخصیت کو سنوارنے والے فنکار تھوڑے وقت کے لیے ادب کے بازار میں چکا چوند اور گرمی پیدا کردیں تو کردیں لیکن ادب میں ان کی پائداری کی ضامن بہر حال ان کی فنی تخلیقات ہی ہوں گی پروپیگنڈے میں یہ ممکن ہے کہ کسی بات کو شخصیت کے زور پر منوایا جاسکے۔ ادب میں کسی بات کو محض شخصیت کے زور پر نہیں منوایا جاسکتا۔ ادب میں تو یہ دیکھا جاتا ہے کہ جو بات پیش کی جارہی ہے وہ ادب اور آرٹ کے اصولوں پر پوری اترتی ہے یا نہیں۔ اسی طرح فنکار کی نیک نیتی اور خلوص میں کسی کو شبہہ نہیں ہوتا۔ لیکن اگر فنکار اپنی بات کو ایک تخلیقی اور تخیلی فارم دینے میں ناکام رہا ہے تو محض اس کی شخصیت خلوص یا نیک نیتی اس کی کمزور تخلیق کو کامیاب نہیں بناسکتی۔ ادب درود شریف پڑھنے والوں کا حلقہ نہیں ہوتا کہ محض نام سنتے ہی ہونٹ ہلنے لگیں۔ شخصیت پرستی پھر پروپیگنڈے کا طریقۂ کار ہے ان باتوں پر ان لوگوں کو خاص طور پر غور کرنا چاہیے جو مثلاً ایک شعبہ میں اپنی شہرت کا استعمال دوسرے شعبہ میں کرتے ہیں اور فلم صحافت یا سیاست میں اپنی نام آوری کو اس بات کی ضمانت سمجھتے ہیں کہ ان کے اقوال زریں کے سکوں کی قیمت ادب اور آرٹ کی دنیا میں بھی بڑھ چڑھ کر بولی جائے۔

ہر قسم کی ترسیل کو پروپیگنڈہ سمجھنا غلط ہے۔ ہمارے یہاں پروپیگنڈے کی بحث میں بات اس طرح کی جاتی ہے گویا ہر نوع کی لب کشائی پروپیگنڈے کے مترادف ہے۔ اس طرح تو رومیو کے اظہار عشق کے متعلق جیولیٹ یہ بات کہنے میں حق بجانب ہوگی کہ رومیو اپنے عشق کا پروپیگنڈہ کرتا ہے۔ اس طرح تو ہم کسی مسئلہ پر اظہار رائے کو بھی پروپیگنڈے کے نام سے موسوم کرسکتے ہیں۔ صاف بات ہے کہ ضبط تولید پر اظہار رائے۔ خیالات کا تبادلہ۔ تحقیق تنقید اور تبصرہ اور چیز ہے اور اس کا پروپیگنڈہ دوسری چیز۔ پروپیگنڈہ اظہار رائے نہیں کرتا بلکہ ایک خاص مقصد کے تحت شعوری طور پر عوام کے سامنے یک طرفہ بیان دیتا ہے تاکہ ان پر مطلوبہ اثرات پیدا کیے جاسکیں اور انھیں قائل کر کے ایک مخصوص طرز عمل اور طرز فکر کے لیے انھیں کمربستہ کیا جاسکے۔ اس معنی میں کسی

چیز کی تنقیدی چھان بین یا تحقیق پروپیگنڈہ نہیں۔ معلومات بہم پہنچانا۔ تعلیم دینا۔ دعوت فکر دینا پروپیگنڈہ نہیں۔

ہمارے ادب میں پروپیگنڈے کا تصور سیاست کے ذریعہ آیا ہے لیکن ہمارے سیاست زدہ فنکار جس بات کو فراموش کر گئے وہ یہ ہے کہ سیاسی تحریک کے لیے ادب کے محاذ سے پروپیگنڈہ خود سیاسی تحریک کے لیے ایک کمزور بیساکھی ثابت ہوتا ہے۔ سیاسی تحریک کی کامیابی کا دارومدار سیاسی تنظیم اوران سیاسی آدرشوں پر ہوتا ہے جوعوام کے لیے قابل قبول ہوں۔ اسی لیے سیاست کی دنیا جلسے جلوس، احتجاج، مظاہرے، پمفلٹ اور دھواں دھار تقریروں کی دنیا ہے اور اس دنیا میں مدھر کنٹھ شاعر کا مقام مرکز میں نہیں بلکہ بارڈر لینڈ پر ہوتا ہے۔ شاعر کی مرکزی حیثیت تو صرف شاعری کی دنیا میں ہوتی ہے اور اپنے اس مرکزی مقام کو دوسرے درجہ کے مقام سے تبدیل کرنا شاعر کے لیے گھاٹے کا سودا ہے۔ اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ شاعر کو اپنے وقت کے تاریخی دھاروں سے بے نیاز رہنا چاہیے۔ ہر فنکار اپنے وقت کے سیاسی واقعات اور تاریخی انقلابات میں اس قدر گھرا ہوا ہوتا ہے کہ اس قسم کی دامن کشی نہ اس کے لیے ممکن ہے نہ اسے زیب دیتی ہے۔ فنکار تاریخ پر اپنی ذات اور شخصیت کا نقش ثبت کیے بنا اسے گزرنے نہیں دیتا لیکن فنکار کا Vantage point اس کا فن ہے اور اسی محاذ سے وہ تاریخ پر چھاپا مارتا ہے۔ اپنے ہاتھ سے بندوق چلانا اور بات ہے اور اپنے کندھے پر دوسرے کی بندوقیں رکھ کر نشانہ بازی کرنا دوسری بات ہے۔

بہر حال کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ یہ سمجھنا کہ محض پروپیگنڈے سے کوئی سیاسی تحریک کامیاب ہوجائے گی یا انقلاب وندناتا ہوا آجائے گا خود پروپیگنڈے کے طریقۂ کار اور خود اس کے حدود کے متعلق ہماری لاعلمی کو ظاہر کرتا ہے۔ ایک نظر آپ ہر زبان کے تلقینی، اخلاقی اور Hortatory ادب پر ڈالیے اور دیکھیے کہ ہمارے زمانہ میں آج بھی اخلاقیات کی جو حالت ہے وہ کتنی عبرت انگیز ہے۔ یہ ممکن ہے جیسا کہ ہکسلے نے بتایا ہے کہ اس تمام اخلاقی ادب کی عدم موجودگی میں شاید ہمارے اخلاقی معیار اور بھی زیادہ پست ہوتے۔ ہکسلے نے بتایا ہے کہ عموماً فرد کے مہذب طرزِعمل اور شائستہ اخلاقی روش کا دارومدار اس کی بچپن کی تربیت پر ہوتا ہے۔ یعنی محض تلقینی کتابیں پڑھ کر کوئی شخص اخلاقی طور پر مہذب اور شائستہ نہیں بنتا بلکہ جس قسم کی اخلاقی تادیب اور تہذیب سے وہ بچپن میں گذرا ہے وہی اس کے طرزِعمل کا تعین کرتی ہے۔ اس سلسلہ میں ہکسلے کا یہ نکتہ یاد رکھنے کے قابل ہے کہ اخلاق کے مبلغ محض تحریری الفاظ پر زیادہ دارومدار نہیں رکھتے۔

اس سے جس نتیجہ پر ہم پہنچتے ہیں وہ یہ ہے کہ مبلغوں کا یہ خیال کہ وہ محض کسی چیز کی تبلیغ کرکے اسے لوگوں سے منوا سکتے ہیں محض ایک فریب ہے۔ لوگوں کے دلوں میں وہی بات اپنی جگہ بناتی ہے جس کے پھلنے پھولنے کے امکانات زیادہ ہوں ورنہ لوگ عموماً ہر قسم کے شدید ردعمل کی طرف بھی سرد مہر رہتے ہیں۔ اس طرح پروپیگنڈے کی کامیابی کا دارومدار خود لوگوں کے نفسیاتی اور جذباتی میلانات پر ہوتا ہے۔ ہپنوٹزم کی طرح پروپیگنڈہ وہیں کامیاب ہوتا ہے جہاں Subject میں مقاومت کم سے کم ہو۔ کسی بھی قسم کے پروپیگنڈے کے ذریعہ آپ لوگوں سے وہ باتیں نہیں منوا سکتے جو ان کی بنیادی اخلاقیات کے خلاف ہوں۔ اس لیے پروپیگنڈہ نِج

بونے کے لیے ہمیشہ زرخیز مین کا انتخاب کرتا ہے۔ اسی لیے بہترین سے بہترین پروپیگنڈے کی کامیابی کا دارومدار بھی خود اس کے اپنے گنوں پر نہیں ہوتا بلکہ خارجی حالات اور جن لوگوں سے وہ خطاب کر رہا ہے ان کے نفسیاتی اور جذباتی میلانات پر ہوتا ہے۔ انقلابی اور سیاسی پروپیگنڈہ اس وقت کامیاب ہوتا ہے جب لوگ سماجی تبدیلیوں کے لیے پہلے سے بے چین ہوتے ہیں۔ ایک غریب اور غیر ترقی یافتہ ملک میں اشتراکی انقلاب کا پروپیگنڈہ جتنا اثر انگیز ہوسکتا ہے اتنا ایک ترقی یافتہ اور خوش حال ملک میں نہیں ہوسکتا۔ چنانچہ سیاسی پروپیگنڈے کی تاثیر کا دارومدار اکثر پروپیگنڈے کی فنکارانہ خوبیوں کی بنیاد پر نہیں ہوتا بلکہ اس بات پر ہوتا ہے کہ یہ پروپیگنڈہ لوگوں کی خواہشوں، امیدوں، خوابوں، نفرتوں اور تعصبات کی ترجمانی کس حد تک کرتا ہے۔ اسی لیے بلسلے نے سیاسی نظریہ کی تعریف یہ کی ہے کہ ذہن انسانی کا وہ دانش ورانہ عمل جس کے تحت لوگ وہ کام بھی ٹھنڈے کلیجے سے کرنے لگتے ہیں جنھیں ورنہ وہ محض جوش اور حرارت خون کی حالت میں کرتے۔

اسی لیے پروپیگنڈہ انسانی کمزوریوں کا ایک خاص مقصد کے تحت مطالعہ کرتا ہے اور پھر انھیں Exploit کر کے ان سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ پروپیگنڈسٹ انسان میں رہے ہوئے شہرت، سماجی وقار، لالچ، حسد، تحفظِ ذات اور خوف کے جذبات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ ہر انسان خوبصورت بننا، سماجی وقار حاصل کرنا اور Band wagon میں سوار ہونا چاہتا ہے۔ تجارتی پروپیگنڈہ اس کی ان خواہشوں سے پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ آئیڈیولوجیکل پروپیگنڈے کی تعمیر بھائی چارہ، انسان دوستی، جنگ دشمنی، امن پرستی، غریبوں کی حمایت، ظلم وستم کی مخالفت، مساوات، آزادی، بہتر مستقبل اور جنت ارضی کے یوٹوپیائی خوابوں کی بنیاد پر ہوتی ہے صاف بات ہے کہ ہر انسان ایسے تصورات کو عزیز رکھتا ہے۔ ایسی آدرشی تحریرات انسان کی تمام قوت مزاحمت چھین لیتی ہیں۔ آخر کمیونزم کا فلسفہ بھی کوئی غیر عقلی بات تو کرتا نہیں۔ اس فلسفہ کی تعمیر بھی بہر حال انسانی بھلائی اور خیر اندیشی کی قدروں پر ہوتی ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ کمیونزم کی مخالفت کرنے والے ہمیشہ احساس گناہ کا شکار رہتے ہیں۔

ادب کے مطالعہ سے یہ بات آپ پر روشن ہوجائے گی کہ ادب انسانی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانے کے لیے نہ تو پروپیگنڈسٹ کی طرح ان کا استعمال کرتا ہے نہ آدرشی تحریمات کی چھتر چھایا تلے پروان چڑھتا ہے۔ ادب نہ پروپیگنڈے کی طرح زرخیز زمین کی تلاش کرتا ہے نہ سازگار حالات کا انتظار کرتا ہے..... قبل از وقت اور بعد از وقت تو فنکار ہی پیدا ہوتا ہے۔ یہ تو پروپیگنڈسٹ ہی ہے جو عموماً وقت پر پیدا ہوتا ہے۔ ادب اپنے وقت کا ترجمان ہوتا ہے لیکن وہ پروپیگنڈے کی طرح زمانہ ساز نہیں ہوتا ادب پروپیگنڈے کی طرح عیب پوش و ہنر پاش نہیں ہوتا بلکہ پردہ در ہوتا ہے۔ ہر قسم کی نقاب کو پھاڑ دیتا ہے اور رازہائے درون خانہ کو سرِ ممبر بیان کرتا ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈہ آپ کو لوریاں سنا کر بہلاتا ہے اور ادب آپ کی راتوں کی نیند حرام کر دیتا ہے۔ پروپیگنڈہ آپ کی پسند اور ناپسند اور آپ کے اخلاقی انتخابات کا فیصلہ کرتا ہے پروپیگنڈہ آپ کے لیے سگرٹ، شراب، لیڈر، حکومت اور خدا تک پسند کرتا ہے اور آپ کو ہر نوع کے اخلاقی انتخاب کی کش مکش سے نجات بخشتا ہے۔ ادب آپ

کے لیے اخلاقی فیصلے نہیں کرتا بلکہ آپ کو اخلاقی انتخاب کا اہل بناتا ہے۔ ادب پروپیگنڈے کی طرح تھپکیاں نہیں دیتا بلکہ گھونسہ مارتا ہے اور اسی لیے تو سارتر نے کہا ہے کہ ادب پورے معاشرہ کو Guilty conscience..... دیتا ہے۔ اور اسی لیے تو فنکار کو قبول کرتے کرتے لوگوں کو نو نیزے پسینے چھوٹ جاتے ہیں۔ لوگوں کو تو عادت ہوتی ہے Packaged چیزیں خریدنے کی۔ سگرٹ سے لے کر آئیڈیولوجی تک انھیں رنگ برنگی پڑیوں میں بندھی مل جائے تو وہ چیز کی اصلیت دیکھے بغیر ہنسی خوشی قبول کر لیتے ہیں۔ فنکار آئیڈیولوجی کی دکانوں پر پڑیاں باندھنے کا دھندا نہیں کرتا۔ پروپیگنڈسٹ آپ کو بتاتا ہے کہ وہ کتنا انسان دوست ہے۔ فنکار آپ کو بتاتا ہے کہ انسان دوست بنتے بنتے اس پر کیا بیتی ہے۔ پروپیگنڈسٹ بتاتا ہے کہ اسے زندگی سے کتنا پیار ہے۔ فنکار آپ کو بتاتا ہے کہ اسے زندگی سے پیار ہو یا نہ ہو لیکن زندہ رہنے خصوصاً جس دنیا میں پروپیگنڈسٹ کی حکمرانی ہو اس دنیا میں زندہ رہنے کے کیا معنی ہیں۔

اگر پروپیگنڈسٹ فنکار سے بدکتا ہے تو اس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ فنکار پروپیگنڈسٹ کی طرح پڑیا بند بات نہیں کرتا۔ اس کا فن وہ چمکدار نمونہ نہیں ہے جس میں کسی آئیڈیولوجی کو ملفوف کر کے مارکٹ میں پہنچایا جائے۔ اسی لیے معاشرتی نقادوں کے ایسے سوالوں کا کہ زندگی انسان عوام طبقاتی کش مکش یا اقتصادی نظام کے متعلق آپ کا نظریہ کیا ہے فنکار کے پاس کوئی جواب نہیں ہوتا کیونکہ اپنے منصب کے اعتبار سے فنکار اس بات کا اہل نہیں ہوتا کہ وہ اپنے فن کے دائرہ سے باہر نظریاتی سطح پر فلسفی یا صحافی سے خالص دانشورانہ مباحث میں الجھے۔ مشہور آئرستانی ڈرامہ نگار جے ایم سنج کی اس بات پر ہمارے تمام معاشرتی نقادوں کو غور کرنا چاہیے کہ

''فنکار کے لیے ہر قسم کی نظریہ سازی مضر ہے کیونکہ ایسا کرنا فنکار کے لیے خالص ذہانت کی سطح پر جینا ہے بجائے اس کے کہ وہ اس غیر شعوری صلاحیتوں کی سطح پر جئے جہاں تمام تخلیقات جنم لیتی ہیں۔ اسی وجہ سے مخالفانہ تنقید فنکار کے لیے نقصان وہ ہے کیونکہ ایسی تنقید فنکار کو مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنے (نظریاتی) نظام بنائے اور اپنی تخلیق کے بچاؤ میں (نظریاتی) لڑائیاں لڑے۔''

زندگی کے پھیلاؤ، رنگا رنگی اور اسرار کے سامنے فنکار کا سر نیاز جھک جاتا ہے۔ فنکار کے لیے حلم اور انکسار ممکن ہے لیکن اس آئیڈیالسٹ کے لیے ممکن نہیں جو سمجھتا ہے کہ Absolute قدروں کی بنیادوں پر زندگی کا ایک ایسا تصور تشکیل کیا جا سکتا ہے جس کے مطابق پوری زندگی کو ڈھالا جائے اور جس کے حصول کے لیے زندہ انسانوں کو محض ذریعہ کے طور پر استعمال کیا جا سکے۔ فنکار قدروں اور کلیوں کے لیے زندگی کے ساتھ کھیل نہیں کھیلتا۔ منکسر آدمی بہتر تماشائی ہوتا ہے کیونکہ آئیڈیلسٹ مفکر کے مقابلہ میں جذباتی سپردگی کا عنصر اس میں زیادہ ہوتا ہے۔ زندگی کے اسرار و رموز اور اس کی نیم روشن پہنائیوں اور بے کرانیوں کے سامنے فنکار کی یہی نیازمندی اسے اس آئیڈیولوجیکل پروپیگنڈسٹ کا پوز اختیار کرنے سے باز رکھتی ہے جو ادعائی انداز میں اعلان کرتا ہے کہ حقیقت اور صداقت کے موتی تو گویا اس کی جھولی میں ہیں۔ خصوصاً آج کے تشکیک اور تذبذب کے زمانہ میں جب کہ ہر یقین ناپائدار ہر صداقت پُر فریب اور ہر آدرش خواب اور سراب بن گیا ہو..... فنکار کے لیے پیغمبرانہ

اور رہ برانہ شان سے وہ طرز تخاطب اپنانا کہ تمام الجھنوں کا حل اور تمام بیماریوں کا علاج اس کے پاس ہے..... اپنی آواز میں نہیں بلکہ مستعار آواز میں بات کرنے کا مصداق ہے۔ حسیت کی انفعالیت آج کے فنکار کا مقدر ہے۔ آج کا فنکار تخاطب تو کیا خود کلامی بھی کرلے تو بہت ہے ضیق النفس میں گرفتار آدمی بھلا بھونپو کیا بجائے گا۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ اظہاریت، علامت پسندی اور پیرایۂ بیان کے تمام شخصی اور داخلی سالیب ہیئت پرستی ہیں۔ انھیں کون بتائے کہ یہ اسالیب تو آج کے فنکار کے سانس لینے کے طریقے ہیں۔

●

کمٹ منٹ

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

کمٹ منٹ

''مگر بیٹا! یہ آدمی بہت ذہین تھا۔ اس کے الفاظ میں جادو اور اس کے تخیّل میں عقاب کی سی اُڑان تھی۔ اگر یہ چاہتا تو اپنے نغمے سے دُنیا کو آنے والے خطرے سے خبردار کرسکتا تھا۔ اگر یہ چاہتا تو اپنے شعر کو ڈھال بنا کے اپنے ساقی اور جام کے لیے سینہ سپر ہو کر لڑ سکتا تھا۔ لیکن اس نے گرد و پیش کی دُنیا سے آنکھیں بند کرلیں، اور اپنے خوبصورت توہمات میں کھو گیا۔ اس کا میکدہ اس کے سامنے منہدم ہوگیا، اس کی محبوبہ اس کے سامنے جل گئی، لیکن یہ اپنی شاعری کی اندھی عینک لگائے نہ اپنی مرتی ہوئی محبوبہ کو دیکھ سکا، نہ انسانی نسل کی آخری فریاد سُن سکا۔ وہ فریاد جو اس کے معجز بار لبوں پر صورِ اسرافیل کی طرح گونج سکتی تھی''۔

(ہائیڈروجن بم کے بعد..... کرشن چندر)

اِنسان کی تاریخی غلطیوں کے لیے شاعروں کو ذمہ دار ٹھہرانا ہمارا پرانا رویّہ ہے۔ حالانکہ شاعر اگر نجومی بھی ہوتا ہے تو پہلے سر گُھنتا ہے اور پھر کہتا ہے۔

اِن نصیبوں پر ہوئے اختر شناس
آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا

پیش بینی کی بات جانے دیجیے، جہاں بینی کا یہ عالم ہوتا ہے کہ ہر ڈھائی سال بعد مجموعۂ کلام کی چھان پھٹک کرنی پڑتی ہے کہ قافلہ جنھیں رہبر سمجھتا تھا وہ رہزن ثابت ہوئے ہیں۔ ان حالات میں سمجھدار لوگ اپنی راست روی اور دوسروں کی غلط روی کا ذکر نہیں کرتے بلکہ تاریخ کی ستم ظریفی کو ایک تاریک طربیہ یا ایبسرڈ ڈرامے میں بدل دیتے ہیں اور کرشن چندر کا المیہ یہ تھا کہ وہ ان اصناف سے واقف نہیں تھے جو انسانی حماقتوں، اور ہلاکتوں اور انسان کے آخری المناک ڈرامے کے بیان کے لیے انھیں لوگوں نے ایجاد کی تھیں جن کی سماجی غیر ذمہ داری پر انھوں نے مندرجہ بالا اقتباس میں طنز کیا ہے۔

سماج میں جو کچھ ہوتا ہے اس کے لیے پورا سماج ذمہ دار ہوتا ہے۔ کسی ایک فرد کو ہم ذمّہ دار قرار نہیں دے سکتے تاوقتیکہ ہر فرد کے خصوصی فرائض کا ہم تعیّن نہیں کرتے۔ جب مہارشیوں کی روحانی طاقت اور مدبرّوں کا سیاسی تدبّر بھی عالمی جنگ کا سدِّ باب نہیں کرسکتی تو بیچارے اس شاعر کا کلام کیا کرے گا جس کے مصرعِ اوّل میں اگر نون دیتا ہے تو مصرعِ ثانی میں الف کھڑا نہیں ہو پاتا۔ اگر ہمارے خصوصی فرائض معیّن نہیں ہیں تو ان کا وجود بھی نہیں ہے۔ ہمارے پاس وہ کون سے شواہد ہیں جن کی بنا پر ہم شاعروں کو اس اخلاقی بحران کا ذمہ دار ٹھہرا سکتے ہیں جس سے تاریخ کے ایک مخصوص دور میں پورا انسانی معاشرہ گذرتا ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ شاعر اگر اپنی محبوبہ کے جگ

مگ جگ مگ کولھوں کی بجائے اُن سے بھی زیادہ بھیانک بارودی گولوں کا ذکر کرتا تو شاید دُنیا میں تباہی نہ آتی۔ ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس صورت میں تو پروفیسروں کو شکسپیئر نہیں پڑھانا چاہیئے تھا۔ فلم ڈائرکٹروں کو جنگ کی فلمیں ہی بنانی چاہیئے تھیں، اخباروں میں ہر لفظ بم کے خلاف ہونا چاہیئے تھا۔ اس وقت تک لوگوں کو ہم بستر بھی نہیں ہونا چاہیے تھا جب تک بم پر پابندی نہ لگ جائے۔ شاید پھر دُنیا جوہری جنگ کی تباہ کاری سے بچ جائے۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ہر آدمی اپنا کام کرتا ہے حتیٰ کہ کیا امریکہ، کیا روس اور کیا چین میں، سائنس داں ایک سے ایک بڑا بم بنانے پر تلے ہوئے ہیں۔ حیکہ پوری دُنیا بم خانہ بنی ہوئی ہے اس وقت بھی بیچارہ ایک شاعر ہے جسے اتنی اجازت نہں کہ اپنے غم خانہ میں بیٹھا بم کی بجائے دوسری گولائیوں پر نظر کرے۔

۱۶، جولائی ۱۹۴۵ء میں لاس الاموس کے ریگستان میں جب پہلی بار جوہری بم پھوڑا گیا تھا۔ تو وہاں خوشی سے ناچنے والے اور ایک دوسرے کو مُبارکباد دینے والے کون تھے؟ شاعر یا سائنس داں؟ سائنسداں اقدار سے کمِٹ ہوئے بغیر، اس بات کی پروا کیے بغیر کہ اُن کی تحقیقات اور ایجادات کے نتائج کیا ہوں گے، ایک سے ایک بھیانک ہتھیار ایجاد کیے جاتے ہیں۔ اور اُن سے کوئی نہیں پوچھتا کہ انسانیت کی طرف اُن کی بھی کوئی ذمہ داری ہے یا نہیں۔

ایک معنی میں دیکھئے تو کمٹ منٹ کا پورا مسائلہ سائنس اور سماجی علوم کی اسی اقدار سے بے نیازی کا پیدا کردہ ہے۔ مغرب کی مکتبی سماجیات اور سائنس کی تحقیقی معروضیت جو قدروں سے بے نیاز ہو کر زیادہ سے زیادہ DESCRIPTIVE بنتی گئی اور STATUS QUA برقرار رکھنے کا بہانہ بنی، ریڈیکل مفکروں کے لیے نا قابل برداشت بن گئی اور انھوں نے اعلان کیا کہ سماجی تحقیق اگر میلانائی PRESCRIPTIVE نہیں، سیاسی مباحث میں اگر اقدار سے وابستگی اور موجودہ صورتِ حال کو بدلنے کا میلان نہیں، تو ایسی تحقیق کا کوئی فائدہ بھی نہیں۔ یہ گویا پروفیسروں، دانشوروں اور سائنس دانوں کی خود اطمینانی اور اخلاقی انفالعیت کو ضرب پہنچانے اور سماجی اور سیاسی معاملات میں انہیں زیادہ اثباتی رویّہ اختیار کرنے کی طرف مائل کرنے کی کوشش تھی۔ کمٹ منٹ کا یہ حربہ ادبی معاملات میں کارگر ثابت نہیں ہوسکتا تھا، کیونکہ بیٹ نسل، برہم نوجوانوں اور جدید فنکاروں کا ادب خود اطمینانی کا ادب نہیں تھا بلکہ ایسے بے چین احساس کا بیان تھا جو سیاست، مذہب، فلسفہ اور جنس کسی میں سکون نہ پاتا تھا۔ جدید فنکار اپنے وقت کے روحانی اضطراب اور ذہنی خلفشار کو زبان عطا کر رہا تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد صورت حال کچھ ایسی پیدا ہوئی تھی کہ جدید فنکار خود کو ایک عظیم تہذیبی روایت، ایک بڑے تمدّن، ایک معتبر آئیڈیولوجی، اور فلسفۂ حیات کا وارث سمجھنے کا اہل نہیں رہا تھا۔ اس کے اور سماج کے بیچ ایک فاصلہ پیدا ہوگیا تھا جسے وہ پاٹ نہیں سکتا تھا۔ صنعتی سماج کی ٹکنولوجیکل، سماج میں تبدیلی، طاقت اور اقتدار کی مرکزیت، لوگوں کی کمیونٹی کی بجائے شہروں کی بھیڑ، ماس میڈیا کا پیدا کردہ کمرشیل کلچر، سیاست سے عام آدمی کی بیزاری اور علیحدگی، فرد کی قیمت پر سماج کا ایک دیوہیکل مشینری میں بدلنا، چھوٹی تہذیبی اکائیوں کا خاتمہ اور بڑے اداروں کا غلبہ، انسانی رشتوں کا ٹوٹناؤ، اخلاقی، روحانی اور تہذیبی قدروں کے انتشار کے نتیجہ میں شخصیت کے ارتباط کی شکست، خاندانی

زندگی کا زوال، ادب اور آرٹ پر ریاست بیوروکریسی اور کمرشیل مارکٹ کا تسلّط، لبرل تعلیم کا انحطاط، جوہری توانائی، سرو جنگ، سامراجی کشت وخون، خانہ جنگیاں، آبادیوں کی ہیر پھیر، بے محابا تشدد کا دور دورہ، عیش کوشی، ترقّی کوشی، خود غرضی اور مادّہ پرستی کا عروج..... یہ تھی وہ صورتِ حال جس کا ردِّ عمل اور جواب جدید ادب تھا۔ اپنے دور کی بے قراریوں کا بیان ازل سے فنکار کا مقدّر رہا ہے۔ کیونکہ قدرت کی طرف سے وہ ایسا ذہن لے کر آتا ہے جو زیرِ آب دھاروں کی روانی، اور زیرِ زمین بھونچالوں کی دھڑکن اور گذرے ہوئے وقت کی صدا، اور آنے والے خطروں کی آواز سُن سکتا ہے۔ فنکار عصری زندگی کے اُس احساس کا ترجمان ہوتا ہے جسے محسوس سب کرتے ہیں لیکن بیان نہیں کر سکتے اور اسی لیے شناخت بھی نہیں کر سکتے۔ بھلا بے چین احساس اور دُکھی شعور خود مطمئن کیسے ہوسکتا ہے۔ آخر جدید فنکاروں نے کمرشیل اور سرکاری ادب نہیں بلکہ تجرباتی ادب پیدا کیا جس کا نہ کوئی خریدار تھا نہ سرپرست۔ انھوں نے براڈوے پر نہیں بلکہ لِٹل تھیٹر میں اپنے ڈرامے پیش کیے جس کے دیکھنے والے بھی لکھنے والے ہی تھے، کروڑوں کی تعداد میں بکنے والے رسالوں میں مقبولِ عام چیزیں لکھ کر لکھ پتی بننے کی بجائے اپنے لِٹل میگزین شروع کیے۔ انھوں نے کمرشیل تہذیب کو ٹھوکر ماری اور ریاست کے تہذیبی بلیو پرنٹ کو ہوا میں اُڑا دیا، اور وہی بات کہی جو وہ کہنا چاہتے تھے اور اسی انداز میں کہی جو اُن کے نزدیک صحیح تخلیقی انداز تھا۔ مطمئن اور مفاہمت پسندوں کے لچھن ایسے نہیں ہوا کرتے۔ یہ باغیوں اور سرکشوں کی صفات ہیں اور بغاوت اقدار کے شعور کے بغیر ممکن نہیں۔ قدروں کا شعور نہ ہوتو بغاوت توڑ پھوڑ، اور تشدّد میں بدل جاتی ہے۔ فنکار اور پروفیسر میں یہی تو فرق ہے کہ پروفیسر کے لیے سماج کا اقتصادی بحران اور فنکار کا رُوحانی بحران دونوں سروِ تحقیق کے موضوعات ہیں۔ ٹھنڈے کلیجے سے بات کرنا فنکار کو آتا ہی نہیں، کیونکہ بے دماغی اور بد دماغی، سودا اور جنون، آہ وفغاں اور نالہ وفریاد، دلِ صد پارہ اور جگرِ لخت لخت اس کا وہ ادبی ورثہ ہے جسے لڑ جھگڑ کر وہ میر ومرزا سے وصول کرتا رہا ہے۔ یہ جذباتی رویّے ہیں جنھیں وہ فنکارانہ ڈِسپلن عطا کرتا ہے۔ وہ خدا کی خدائی کو دیکھ کر کہتا ہے کہ برہم زن، تو STATUS QUO کو کیا خاک برقرار رکھے گا۔ وقت کے ہر لمحہ پر اس کا احتجاج نقش ہوتا ہے، اور... چاہے... وہ ٹوٹ پھوٹ کر رہ جائے، وہ مقدّر سے ٹکراتا ہے اور مشیّتوں کی کلائی مروڑتا ہے۔ وہ جب فراری بنتا ہے تو اس کا فرار بھی بتاتا ہے کہ وہ کن چیزوں سے اور کیوں رسیاں تڑاتا ہے، اور اس طرح اس کا منفی رویّہ بھی اثبات کا رنگ لیے ہوتا ہے۔ جدید فنکار سماج سے کٹا ہوا ہے لیکن وہ اس دُوری پر خوش نہیں بلکہ غم ناک ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ چلو سماج کو میرے ادب کی ضرورت نہیں تو چھٹی ہوئی، اب مجھے لاشعور کی عیّاشیوں میں غیں رہنے کی فرصت مل گئی، بلکہ وہ تو یہی کہتا ہے کہ سماج بھلے مزیدار ناولوں اور چٹخارے دار ڈراموں میں ڈوبا رہے، میں تو وہی کڑوا کسیلا ادب تخلیق کروں گا جو اس سماج کو ضرب پہنچائے جسے میرے ادب کی ضرورت نہیں رہی۔ جب آزبورن کا جمی پورٹر کہتا ہے کہ اب دُنیا میں کوئی ایسے بڑے مقاصد نہیں رہے جن کے لیے لڑا جائے، تو یہ بیان کسی فربہ اور مطمئن پروفیسر کا بیان نہیں ہے بلکہ ڈرامے کے ایک نیوروٹک ہیرو کا بیان ہے۔ اس بیان کا تریاق خود جمی پورٹر کی شخصیت ہے۔ یعنی آدمی محسوس کرتا ہے کہ کاش جمی پورٹر کے پاس کوئی ایسا سماجی

مقصد ہوتا جس کے لیے وہ جدّ وجہد کرسکتا اور نیوروسسِ کا شکار ہونے اور اپنی بیوی کی زندگی کو عذاب بنانے کی بجائے، زندگی کو زیادہ پُر لطف، بھر پور اور معنی خیز بنا سکتا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ادبی تخلیق اتنی پہلو دار ہوتی ہے کہ اس کے منفی بیانات بھی اثباتی قدروں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

فنکار مسائل کا حل اور بیماریوں کا علاج نہیں جانتا لیکن ایک بیمار سماج اور رو بہ انحطاط تمدّن کے خلاف اس کی بغاوت اتنی تو شدید اور حتمی ہوتی ہے کہ وہ یک جنبشِ قلم سے پورے سماج اور تمدّن پر خط تنسیخ کھینچ دیتا ہے۔ اگر آپ یہ دیکھنا چاہیں کہ وہ کیا چاہتا ہے تو اس کی تخلیقات میں یہ دیکھنے کی کوشش کیجیے کہ وہ کیا نہیں چاہتا۔ اس کا استرداد آپ کو بتادے گا کہ وہ کونسی اقدار کو قبول کرتا ہے۔ اس کا استرداد بذاتِ خود کائنات کی ایک نئی تفسیر کا حامل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب و شعر میں تنہائی، بیگانگی، گریز، غم اور کرب کا بیان فنی تخلیق میں ہوتا ہے اس پر ایک شخصیت کی چھاپ ہوتی ہے۔ یہ ایک شخصی احساس اور جذبہ کا بیان ہوتا ہے، اور اس کے لیے اپنے چند منفرد پہلو اور مخصوص ڈائمنشن رکھتا ہے۔ سماجیات اور نفسیات میں تخصیص نہیں تعمیم ہوتی ہے۔ وہاں حقائق سے تجرید کی طرف پہنچنے کا عمل ہوتا ہے۔ شاعری میں جو ایک فرد کا احساس ہے وہ سماجیات میں پورے سماج کا مسئلہ بنتا ہے۔ اس مسئلہ کا حل بھی فرد کے لیے نہیں بلکہ پورے سماج کے لیے پیش کیا جاتا ہے۔ شاعر کا مسئلہ کروڑوں آدمیوں کا مسئلہ نہیں بلکہ اس کا ذاتی اور انفرادی مسئلہ ہوتا ہے۔ ٹالسٹائی نے کیا خوب کہا ہے کہ سُکھ میں سب لوگ ایک سے ہوتے ہیں لیکن ہر ایک کا دُکھ دوسرے کے دُکھ سے علیحدہ ہوتا ہے۔ شاعری اگر دل فگار، جگرِ داغدار، غمِ دل اور فکرِ پریشان کا بیان بھی ہے (ضروری نہیں کہ صرف اسی کا بیان بنے) تو سماجیات اور نفسیات کی کتابوں میں جو اجتماعی مسائل کا تجزیہ اور حل ملتا ہے، ضروری نہیں کہ شاعر کے ذاتی اور شخصی مسائل کا بھی وہی حل ہو۔ اسی لیے سماجیات کے تصوّرات کا اطلاق ادبی مسائل پر کرتے وقت بڑی احتیاط کی ضرورت رہتی ہے۔ جو بات سماجیات میں بڑی اہمیت رکھتی ہو ممکن ہے ادب میں اس کی کوئی قیمت نہ ہو۔ مثلاً ہمارے یہاں موجودہ سیاسی صورتِ حال میں سیکولرزم کی جو اہمیت ہے اس سے ہم واقف ہیں، لیکن ایک قدر کے طور پر ادب میں اس کی کوئی قیمت نہیں۔ یہی حال جمہوریت اور سوشلزم کا ہے جو محض تجریدی تصوّرات ہیں اور ادب کا موضوع تجریدی تصوّرات نہیں بلکہ تجربات اور حقائق ہوتے ہیں۔ سوشلزم ادب میں ایک NORM اور ایک قدر کے طور پر کام آسکتا ہے، لیکن موضوع اور مواد کے طور پر کام نہیں آسکتا۔ سوشلسٹ نظموں کا موضوع طبقاتی کشمکش، ظلم و جبر، ہڑتالیں اور انقلابی جدّ وجہد ہوگا۔ موضوع اور مواد کی پیشکش میں بے شمار ایسے مراحل آتے ہیں جن سے شاعر کبھی کامیاب گذرتا ہے، کبھی ناکام۔ مثلاً اگر شاعر کی پوری امیجری بے محابا تشدّد اور سفاکی کی حامل ہو، اور گو شاعر کا مقصد مظلوم کے لیے رحم کا جذبہ جگانا ہو، لیکن سفاکی کا مبالغہ آمیز بیان اس قدر ناقابلِ برداشت ہو جائے کہ یہ مقصد بھی فوت ہو جائے تو اس وقت ہم کہیں گے کہ نظم گو سوشلزم کی قدروں سے وابستہ ہے لیکن ناکام ہے۔ گویا فنکار کے لیے قدروں سے وابستگی ہی کافی نہیں بلکہ وہ تخلیقی صلاحیت بھی ضروری ہے جو ان قدروں کا صحیح فنکارانہ استعمال کرسکے۔ اس لیے وابستگی اچھی فنکاری کی ضمانت نہیں ہے، اسی طرح تنہائی بیگانگی اور سماجی کٹاؤ کا یہ مطلب بھی نہیں ہوتا کہ فنکار کی

تخلیقات سماجی معنویت سے محروم ہیں۔ سیاسیات میں آدمی خود اطمینانی کا شکار ہو سکتا ہے۔ رومانی اور روحانی آرزومندی جو فنکار کی حسیت کا جزو ہوتی ہے، اسے ہمیشہ متجسس، متلاشی اور بیقرار رکھتی ہے۔ سیاست میں ہم کنزرویٹو کو ناپسند اور ریڈیکل کو پسند کرتے ہیں۔ ادب میں اگر فنکار چند چیزوں کو CONSERVE کرنا چاہتا ہے۔ مثلاً فطرت سے اپنے رشتہ کو یا انسانی تعلقات کو تو ہم اسے کنزرویٹو نہیں کہتے، بلکہ اس ریڈلکل سوشل انجینئر کے برخلاف جو انسانی فطرت کا خیال کیے بغیر انسان کو اس طرح بدلنا چاہتا ہے کہ وہ انسان کی بجائے محض ایک روبو، ریاست کی مشیزی کا ایک پُرزہ، اور بے چہرہ بھیڑ کی ایک پرچھائیں بن جائے، ہم اس فنکار کو پسند کرتے ہیں جو انسان کے جذباتی، اخلاقی اور روحانی ڈائمنشن کے تحفظ کا علمبردار ہے۔ سیاسیت میں نیشنلزم کو ہم پسند نہیں کرتے۔ لیکن ادب تو نہ صرف قومی ہوتا ہے بلکہ ایک لسانی کمیونٹی کی تہذیبی روایتوں سے اس قدر منسلک ہوتا ہے کہ بین الاقوامی ادب کا تصور ایک خواب سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ ہم سیکولر سیاست کو پسند کرتے ہیں کیونکہ ہم جانتے ہیں کہ مذہب کا سیاست میں عمل دخل کیسے خوفناک نتائج پیدا کرتا ہے۔ لیکن مذہب تو ادب اور آرٹ کا صدیوں تک سرچشمہ رہا ہے اور آج بھی کوئی ادیب خود کو سیکولر کہلانا پسند نہیں کرے گا چاہے وہ مذہب کو مانتا ہو یا نہ مانتا ہو، کیونکہ جس لسانی کمیونیٹی کا وہ فرد ہے اس کی تہذیبی روایت کا ایک روحانی ڈائمنشن بھی ہے، اور روایت سے قطع تعلق کر کے ادب تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ فنکار کو زبان، اظہارِ بیان کے سانچے اور علامات کا جو نظام ورثہ میں ملتا ہے وہ اس کی تہذیبی روایات میں اس قدر ڈوبا ہوا ہوتا ہے کہ فنکار اگر کوشش بھی کرے کہ اس کی قوم، فرقے، جاتی کی کوئی تہذیبی پرچھائیں اس کے کلام میں جھلکنے نہ پائے تب بھی اسے کامیابی نصیب نہیں ہو۔ سیاست میں ایک کٹر مذہبی آدمی بھی سیکولر بن سکتا ہے۔ لیکن ادب میں مُلحد اور لامذہب بھی سیکولر نہیں بن سکتا کیونکہ لاگ کی طرح بغاوت اور انکار بھی ایک رشتہ ہی کی نشانی ہے اور خدا کا انکار اور مذہب سے بغاوت، جیسا کہ رومانی شاعری سے ظاہر ہے۔ شاعری کو سیکولر نہیں بناتی۔ اور منفی طور پر ہی سہی اسے ایک ماورائی ڈائمنشن دیتی ہے۔ یعنی شاعر جب کھڑکی کھول کر باہر دیکھتا ہے تو اسے خلا نظر نہیں آتا بلکہ کسی چیز کے ہونے کا گمان ہوتا ہے جس کا وہ انکار کرتا ہے۔ ہم خالص مذہبی بھگتی بھاؤ اور DEVOTIONAL شاعری سے الگ کرنے کے لیے غالبؔ کی شاعری کو سیکولر شاعری کہتے ہیں لیکن غالبؔ کے صوفیانہ اور مابعد الطبعیاتی سروکار ہی اس صفت کا انکار کرتے ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ سماجیات کے نظریات، تصورات، اصطلاحات اور صفات کا ادب میں بے سوچے سمجھے اطلاق کرنے سے نہ صرف غلط فہمیاں پیدا ہوتی ہیں۔ بلکہ گمراہیاں بھی۔ اسی لیے مغرب میں سماجیات اور نفسیات کے پروفیسر اپنا کام کیے جاتے ہیں اور انھیں پھٹکارنا ہوتا ہے تو پورے سماج اور پورے دانش ورطبقہ کو پھٹکارتے ہیں، لیکن ان کا کوئی جملہ یہ چغلی نہیں کھاتا کہ روئے سخن شاعر، ڈراما نگار، یا ناول نویس کی طرف ہے۔ وجہ یہ ہے کہ وہ جانتے ہیں کہ فنکاروں کا معاملہ اس قدر پیچیدہ ہوتا ہے کہ تعمیمات سے کام نہیں چلتا، اور جب تک ادبی تنقید کے اصولوں پر عمل کر کے اور ادبی تنقید کے دائرے میں رہ کر فنکار اور فن پارے کو نہ سمجھا جائے تب تک ان کے بارے میں کچھ کہنا خطرات مول لینا ہے۔ ہمارے یہاں ادبی تنقید کی مسند پر وہ لوگ براجمان ہیں جن کی

جیب میں سماجی اصطلاحات کے چند پتھر ہیں سو ہر آتے جاتے پر پھینکتے رہتے ہیں۔ وہ کمیٹڈ نہیں ہے، وہ سماج وادی نہیں ہے، وہ ذمہ دار نہیں ہے۔ انھیں سوچنا چاہیئے کہ پیچیدہ نفسیاتی، سماجی اور تہذیبی مسائل محض اخلاقی نصیحتوں سے حل نہیں کیے جاسکتے۔ آج فنکار ہی نہیں ایک عام آدمی بھی سماج سے بیگانہ ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ سرمایہ داری نظام ہے۔ لیکن غور طلب مسئلہ یہ ہے کہ سرمایہ داری کا خاتمہ اور سوشلزم کا قیام بھی اس بیگانگی کو ختم نہیں کرسکا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ بیگانگی کے جو اسباب رہے ہیں وہ سوشلسٹ نظام میں بھی بدستور موجود ہیں۔ بیگانگی کو جس چیز نے پیدا کیا ہے وہ طاقت، دولت اور اقتدار کی مرکزیت، بیوروکریسی اور منتظمین کے طبقے کا عروج، چند سربرآوردہ افراد کے ہاتھوں میں سیاسی اقتصادی اور تہذیبی فیصلوں کا اختیار، معنی خیز سیاسی سرگرمی سے عوام کا قطع تعلق، دیوہیکل اداروں کے ہاتھوں چھوٹی تہذیبی اقتصادی اور سیاسی اکائیوں کا خاتمہ، سیاسی سطح پر ریاست اور حکومت، اقتصادی سطح پر کارپوریٹ، سرمایہ داری یا سوشلسٹ حکومتوں کی ریاستی سرمایہ داری، اور تہذیبی سطح پر ماس میڈیا، اور ماس میڈیا پر سرمایہ داروں یا ریاست کا بھرپور قبضہ۔ یہ اور ایسے ہی بہت سے اسباب نے مل جل کر فرد کو ایک بڑے مشین کا پرزہ بنا کر رکھ دیا ہے۔ وہ تخلیقی اور تہذیبی طور پر بانجھ ہوگیا ہے، اور جو کام بھی وہ کرتا ہے اس پر سے اس کا اعتبار اٹھ گیا ہے، کیونکہ ایک طرف تو وہ اپنی سرگرمی کو سماج کے لیے کارآمد اور معنی خیز نہیں بنا سکتا، اور دوسری طرف ہر کام کے اختصاص کی وجہ سے وہ اپنے کام اور اپنی پیداوار کو عام سماجی ضروریات سے CO-RELATE نہیں کرسکتا۔ حالات بدل جانے کے باوجود بے گانگی ALIENATION کا مارکس کا تجزیہ آج بھی سو فی صدی درست ہے۔ افسوس تو یہی ہے کہ خود سوشلزم اس بیگانگی کا علاج نہ کرسکا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ طاقت، دولت اور اقتدار کی مرکزیت کو ختم کرنے کے لیے کسی ایسی آئیڈیولوجی کی تشکیل کی طرف پیش قدمی کی جائے جو صنعتی تمدن کے لائے ہوئے مسائل کا حل ثابت ہو۔

کمٹ منٹ کی بات چلتی ہے تو آج کل ترقی پسند سارتر اور کامیو کا ذکر بڑے دھوم دھڑاکے سے کرتے ہیں، حالانکہ کل تک ترقی پسند حلقوں میں سارتر کا ذکر قبرستانی ادب کے ذیل میں ہی ہوا کرتا تھا۔ سارتر وجودیت کا مارکسزم سے بیاہ رچانے کے باوجود اپنے فن کی برات کمیونسٹ پارٹی کے دفتر سے نکالنے پر کبھی راضی نہیں ہوا۔ دراصل دیچی حکومت کے زمانے میں فرانس میں سرمایہ داروں، کیتھولکوں اور یمینی عناصر کا ایک بہت بڑا حلقہ ایسا پیدا ہوگیا تھا جو کھلم کھلا فاشزم کی حمایت کررہا تھا اور ہٹلر کے ساتھ تعاون پر زور دے رہا تھا۔ کیونکہ اسے یقین ہوگیا تھا کہ ہٹلر کی جہاں گیری کا خواب بہت جلد پورا ہونے والا ہے۔ ترقی پسند دانشوری ڈی گال، ڈیموکریٹ اور کمیونسٹوں کے ساتھ تھی، حالانکہ ان تینوں میں بھی کافی اختلافات تھے۔ جو جنگ کے بعد واضح طور پر سامنے آئے۔ کمیونسٹ پارٹی کی حمایت کے سوا ترقی پسند دانشور کے پاس دوسرا راستہ نہیں تھا۔ پارٹی سے گہرے تعلق کے باوجود سارتر پارٹی سے ہمیشہ جھگڑتا رہا اور جن امور پر اسے اختلاف رائے ہوا وہ سیاسی کم اور ادبی اور تہذیبی زیادہ تھے۔ سارتر اور پارٹی کے بیچ جو نظریاتی جنگ ہوئی ہے اگر ہم اس کا مطالعہ کریں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ فنکار ایک مخصوص سیاسی فلسفہ سے فیض یاب ہونے کے باوجود جب اپنی تخلیقی آزادی پر اصرار کرتا ہے تو اسے اس فلسفہ

کی علمبر دار پارٹی کی ملائیت کا کیسے مقابلہ کرنا پڑتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ مارکسی ادب سے خود مارکسی نقاد عموماً مطمئن نہیں ہوتے، کیونکہ ادب حقیقت کا تخلیقی اور تخیلی بیان ہوتا ہے اس لیے مارکسی نقادوں کے نظریاتی بلیو پرنٹ کی ہو بہو تصویر پیش کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔ ادب کا اونٹ کسی بھی سسٹم میں مشکل ہی سے سماتا ہے اور سسٹم کے پرستار صرف یہ نہیں دیکھتے کہ اونٹ کتنا خیمہ کے اندر ہے بلکہ یہ بھی دیکھتے ہیں کہ کتنا خیمہ کے باہر ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ سوربون کی بغاوت کے زمانہ میں سارتر نے بیریکیڈز میں باغیوں کے سامنے تقریریں کیں لیکن کمٹ منٹ کے ذکر سے گریز کیا۔ وجہ یہ تھی کہ نوجوان سرکش اپنا سیاسی موقف ظاہر کر چکے تھے۔ سپنڈر نے اس موقف کا تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ باغیوں کے خیالات پرودھون کے نراجی تصورات سے مختلف نہیں تھے۔ ماؤ، اور کاسترو اور چی گوارا کی تصویروں کے سایہ میں بیٹھے ہوئے سرکش نوجوان حشیش کے نشہ میں عجیب وغریب نظمیں لکھتے اور چکرا دینے والی تصویریں بناتے۔ پارٹی کو یہ انارکزم پسند نہیں تھا اور اس نے نوجوانوں کو غیر ذمہ دار قرار دیا۔ سیاسی ہنگاموں میں فنکار اگر عملی طور پر شامل ہو جاتا ہے تو وہ اپنا سیاسی موقف ظاہر کر دیتا ہے اور کوئی اس پر بے حسی اور غیر جانبداری کا الزام نہیں رکھ سکتا۔ جب وہ اپنی جان کی بازی لڑانے تک کو تیار ہے تو کس کی ہمت ہے کہ اس کے سامنے تخلیق کی بلیو پرنٹ پیش کر کے اسے باوضو بنائے۔ اپنی تخلیقی سرگرمی میں وہ آزاد ہے۔

سارتر اور کامیو دونوں انسان، سماج اور زندگی سے عمومی وابستگی پر قانع نہیں۔ دونوں فنکار جنگِ عظیم، فاشزم، وچی حکومت اور RESISTANCE کی پیداوار تھے۔ جب کامیو کہتا ہے کہ کرسی نشین فنکار کا دور ختم ہوا اور فنکار کو MILITANT ہونا چاہیئے تو اس کے ایسے بیانات کو کسی نئے جمالیاتی فلسفہ یا ادبی نظریہ کی تشکیل کی کوشش کی بجائے اس صحافتی و باؤ کا نتیجہ سمجھنا چاہئے جس کے تحت وہ RESISTANCE کے زمانہ میں کام کر رہا تھا۔ اگر کامیو کے افکار و خیالات کا بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو ہمیں معلوم ہوگا کہ اس نے اپنی شخصیت اور ادب میں وابستگی، علیحدگی، تنہائی (SOLITUDE) اور ارتباط (SOLIDARITY) کا ایسا توازن پیدا کیا تھا کہ وہ تخلیق کی قدروں کی قیمت پر انسانیت کی قدروں کا سودا کرنے کو تیار نہیں تھا۔ اس کے نزدیک بڑا فنکار ..... میل ویل، مولیئر اور ٹالسٹائی جیسا بڑا فنکار ..... تخلیق اور انسانیت کی قدروں کا تضاد نہیں بلکہ توازن پیش کرتا ہے۔ اس کا احتجاج ان فنکاروں کے خلاف تھا جو ہاتھی دانت کے مینار یا کلیسا میں پناہ لیتے ہیں۔ وہ چاہتا تھا کہ فنکار حسن وکرب دونوں کا بیک وقت بیان کرے۔ کامیو کے نقادوں نے اس بات کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی ہے کہ کامیو کی صحافتی تحریروں نے اس کے فن کو ہنگامی عناصر سے پاک رکھنے میں بڑی مدد کی ہے۔ اُردو والوں کی ایک مصیبت تو یہ بھی رہی ہے کہ اچھی صحافت کے فقدان کی وجہ سے انھیں صحافتی بیانات کے لیے بھی ادب ہی کا استعمال کرنا پڑتا ہے۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ کامیو اور سارتر کے وہ بیانات جو ایک مخصوص سیاسی صورتِ حال کے پیدا کردہ تھے انھیں ادب اور جمالیات کے اٹل اور بنیادی اصولوں کا روپ دینے میں جو خطرات پنہاں ہیں ان سے ہمارے معاشرتی نقاد عموماً واقف نہیں ہوتے۔ ایک نظر سے دیکھئے تو سارتر اور جدید نسل کے درمیان وقت کی ندی کا پاٹ کافی چوڑا ہو گیا ہے۔ مغرب میں جدیدیت کی نئی لہر جس جمالیات کو تشکیل

دے رہی ہے اس میں سارتر کی آواز رہبرانہ قوت کی شدت کھو چکی ہے۔نئی نسل کے مسائل وہ نہیں ہیں جو سارتر اور کامیو کے تھے۔

اس کی دلچسپ مثال دیتے ہوئے فلپ تھوڈی سارتر پر اپنی کتاب میں کہتا ہے کہ سارتر اپنا ناول THE ROADS TO FREEDOM مکمل نہ کرسکا تو اس کا سبب اس کی فنکارانہ مجبوریوں کے علاوہ اس کی فلسفیانہ اور سیاسی مایوسی میں بھی تلاش کرنا چاہیئے۔ سائمن ڈی بوائر نے ۶۳ء میں کہا تھا کہ سارتر نے اپنے مسلسل ناول کا چوتھا حصہ اس لیے مکمل نہیں کیا کہ وہ مسائل جن کا دُنیا کو سامنا تھا اب ان مسائل سے بہت زیادہ پیچیدہ ہوگئے تھے جو جنگ اور RESISTANCE کے زمانہ کی قطعی صورتِ حال کے پیدا کردہ تھے۔ وہ نہیں چاہتا تھا کہ اپنی کہانی کو دس سال اُدھر کھینچ لے جائے اور جو کردار جنگ اور بعداز جنگ کی مخصوص صورت حال کے پیدا کردہ تھے انھیں عصری مسائل کا سامنا کرنے پر مجبور کرے۔ آئرس مرڈوک نے ایک اور پتے کی بات کہی ہے کہ سارتر ناول اس وجہ سے بھی پورا نہ کرسکا کہ اس میں اس بنیادی ہمدردی کی کمی تھی جو ناول نگار کو عام زندگی سے ہوتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ سارتر نہ تو مفکّر کے تنہائی کے سوچ بچار کو اہمیت دیتا تھا نہ ہی آدمی کی دوسرے آدمی کو سمجھنے کی کوشش کو...... اور آپ تو جانتے ہیں ادب عموماً یہی کام کرتا رہا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ آگے چل کر سارتر اپنے خیالات ناول اور افسانہ کی بجائے مضامین اور ایسے ڈراموں میں ظاہر کرتا رہا جن میں خیالات کردار اور ڈرامائی عمل دونوں پر حاوی تھے۔ یہ فلسفی کے ہاتھوں فنکار کی موت تھی۔ آئرس مرڈوک کا کہنا ہے کہ وہ انسانی تعلقات کو نہیں بلکہ ان سے ماورا کسی اور چیز کو دیکھ رہا تھا۔آپ کہہ سکتے ہیں کہ وہ آدمی کے اُن سماجی تعلقات کو اہمیت دے رہا تھا جو زیادہ ٹھوس پیمانہ پر سیاست کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں آئرس مرڈوک کا کہنا غلط نہیں ہے کہ آزادی کی راہوں کا تو موضوع ہی کمیونزم ہے۔ سارتر کے کرداروں میں باہمی روابط اور جذباتی رشتے بہت ہی سطحی ہوتے ہیں۔ نہ تو ایک دوسرے پر انھیں کوئی اختیار ہوتا ہے نہ آپس میں باہمی گرفت مضبوط ہوتی ہے۔اُن کے رشتوں میں مسرّت اور ہیبت کی وہ شدّت نظر نہیں آتی جو مثلاً ٹالسٹائی کی اینا کارے نینا اور ورونسکی کے رشتے میں ہے۔ کمیونسٹ پارٹی کے ساتھ سارتر کا لاگ اور لگاؤ کا جو رشتہ رہا ہے اس کا عکس بعض کرداروں کے نیم جنسی تعلقات میں جھلکتا ہے۔ طبعاً ویسے بھی میں فلسفی فنکاروں کو بہت زیادہ پسند نہیں کرتا۔ اقبال ہی کی مانند مجھے سارتر کے یہاں بھی اس وسیع انسانی ہمدردی کی کمی نظر آتی ہے جو فنکار کو شیکسپیئر، بالزاک، چیخوف اور ٹالسٹائی کی مانند ہر رنگ کا تماشائی اور ایک کائناتِ اصغر کا خالق بناتی ہے۔ مجھے اقبال اور سارتر کی عظمت کا انکار نہیں بلکہ دونوں کے احساس کے سمٹاؤ کا دُکھ ہے۔کم ازکم میں تو ادب میں یہی دیکھنا پسند کرتا ہوں کہ فنکار احساس کی کتنی سطحوں کو متاثر کرتا ہے۔

اس بحث سے میرا مقصد صرف یہ جتانا ہے کہ سارتر کے یہاں کمٹ منٹ کے مسئلہ کو صرف نظریاتی سطح پر دیکھنے کی بجائے ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیئے کہ عملی اور تخلیقی سطح پر اس سے کیا کیا مسائل پیدا ہوئے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیئے کہ سارتر اور کامیو دونوں شاعر نہیں تھے، اور انھوں نے شاعری پر بہت کم لکھا ہے اور جو کچھ لکھا ہے

اس کی تنقیدی اہمیت نہیں۔ شاعری کا فن نثری ادب سے اتنا مختلف ہے کہ بہت سے فنکاروں نے ناول کو آرٹ تسلیم کرنے ہی سے انکار کیا ہے۔ شاعری زبان ومکان سے بلند ہوتی ہے اور اجمال، ابہام، اشاریت، استعارہ اور علامتی پیچیدگی پر پھلتی پھولتی ہے اور یہ فضا کمٹ منٹ کی منطقی صفائی، فکری چٹیلا پن اور وضاحت کے لیے ساز گار نہیں۔ کمٹ منٹ کا تصوّر فنکار کے تخلیقی رویّے کی وضاحت کرنے میں ناکام رہا ہے۔ یہی نہیں بلکہ تنقیدی قدر کے طور پر بھی وہ اپنی قیمت نہیں منوا سکا۔ کمٹ منٹ کے اصول پر صرف کمیٹیڈ فنکاروں کا ادب ہی پرکھا جاسکتا ہے۔ اور وہ بھی سیاسی حدود میں۔ یہ جاننے کے لیے کہ ان کا فن اچھا ہے یا خراب، ہمیں فنکارانہ کسوٹی کا استعمال کرنا ہی پڑتا ہے۔ سارتر کے اکثر ڈرامے میلوڈرامائی اور اس کے ناول مُبہم اور ادق ہیں۔ کمٹ منٹ انھیں شاہکار نہیں بنا سکا۔ اس کے برعکس بہت سے ایسے فنکار ہیں جنھیں کھینچ تان کے باوجود کسی نظریہ سے کمیٹیڈ ثابت نہیں کیا جاسکتا، لیکن انھوں نے اپنے وقت کے شاہکار ناول اور ڈرامے لکھے ہیں۔ ایک نظر سے آپ دیکھیں تو سارتر تفکّر، تعقّل اور دانشوری کا آدمی ہے۔ اس کے برعکس مثلاً ایلیٹ تخیّل، وجدان اور دردمندی کا آدمی ہے۔ سارتر سیاست کا اور ایلیٹ تہذیب کا نمائندہ ہے۔ اور یہ فرق بہت اہم ہے۔ سارتر کے یہاں آدمی سے زیادہ خیال میں دلچسپی ملتی ہے۔ انسانی فطرت سے قطعِ نظر کرکے جب وہ خارجی دُنیا میں دلچسپی لینے لگتا ہے تو اس کے ایسے بیانات کہ فطرتِ انسانی میں دلچسپی بے معنی ہے کیونکہ وہ کوئی مسئلہ نہیں سُلجھاتی اور بہتر یہ ہے کہ آدمی خارجی دُنیا کو بدلنے پر توجّہ مرکوز کرے، راب گریئے کے ناولوں کی پیش بینی کرتے ہیں۔ راب گریئے بھی فطرتِ انسانی کو بے معنی چیز سمجھتا ہے اور معروض کی ایسی تصویر کشی کرتا ہے جس میں انسان محض ایک غیر انسانی خاکہ کی صورت میں نظر آتا ہے۔ راب گریئے میں مارکسی نقاد گولڈمین کی دلچسپی دیکھنے کے قابل ہے۔ مکمّل انکار سے پیدا شدہ زبردست روحانی خلفشار اور اخلاقی آزمائشوں سے نکل کر سارتر کا ہیرو ایک لبرل انقلابی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ اس کے لیے مارکسزم واحد راہِ نجات بن جاتا ہے۔ اپنی تمام ملحدانہ عقلیت پسندی کے باوصف کسی فلسفے میں ایسا یقین فلسفے کو مذہب کا رُوپ دیتا ہے۔ سارتر کے بعد دُنیا میں سینکڑوں ایسے فنکار ہوئے ہیں جنھوں نے سارتر کی بتائی ہوئی راہ نجات پر چلنے کی بجائے دوسرے طریقوں سے فکری توازن پیدا کیا اور جسم و رُوح کے ٹوٹے ہوئے آہنگ کو جوڑنے کے لیے نئی راہیں تلاش کیں۔

سارتر کے حوالے سے ہمارے یہاں ایک بات یہ بھی کہی جاتی ہے کہ سارتر نہ صرف مارکسی ہے بلکہ وہ کمیونسٹ پارٹی کا ممبر نہ ہونے کے باوجود زبردست کمیونسٹ بھی ہے اور ضرورت پڑنے پر پارٹی کے اخبار کی ادارت بھی قبول کرتا ہے۔ اب یہ مثال بھی کسی ادیب کے لیے رہبری کا کام نہیں کرتی۔ اوّل تو یہ کہ فرانس میں لوگوں کو دانشواری سے جو رغبت رہی ہے وہ دوسرے ملکوں میں نظر نہیں آتی۔ یہ قوموں کے مزاج کا فرق ہے۔ بعض قومیں سیاست میں ڈوبی ہوتی ہیں۔ بعض کے یہاں سیاست زندگی کا معمولی پہلو ہوتا ہے۔ دوئم یہ کہ فرانس کی کمیونسٹ پارٹی ایک طاقت ور جماعت ہے اور اس کے تہذیبی فرنٹ پر نامور مفکّر اور دانشور کام کرتے ہیں۔ یہ صورت حال دوسرے ملکوں میں نہیں۔ ایک نظر سے دیکھیے تو فرانسیسی ادب کی دانشورانہ صلابت اس کی طاقت بھی

ہے اور کمزوری بھی۔ دُنیا میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو کہتے ہیں کہ فرانسیسی ادب دانشورانہ زیادہ اور تخیلی کم ہے ایسے لوگوں کو آپ صوبائی کہہ سکتے ہیں لیکن ان کی مجبوری کو حقارت سے نہیں دیکھ سکتے کہ ادب میں وہ فلسفیانہ مسائل کی بجائے انسانی تجربات کو دیکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ دانشور ہیرو پر لکھنے کے لیے جتنا مواد فرانسیسی فکشن مہیا کرتا ہے اتنا دوسری زبانوں کے ادب میں نہیں ملتا۔ سوئم یہ کہ کمیونسٹ پارٹی اور سارتر کے درمیان سیاسی چھیڑ چھاڑ اور فلسفیانہ راز و نیاز کا جو سلسلہ رہا ہے وہ سارتر کی سوانح کا دلچسپ حصہ تو ہے لیکن ادبی اور تنقیدی روایت کا کوئی ایسا جز نہیں جو فنکاروں کے تخلیقی مسائل پر روشنی ڈالتا ہو یا اُن کے فنکارانہ سوالات کا جواب ہو۔ جو مسئلہ سارتر کا تھا وہ دوسرے سینکڑوں لکھنے والوں کا نہیں تھا اور خود فرانس میں بے شمار ایسے لکھنے والے پیدا ہوئے جنھوں نے کاغذ پر قلم رکھتے وقت اس بات کی ضرورت محسوس نہ کی کہ پہلے کمیونسٹ پارٹی کے ساتھ اپنے تعلقات ٹھیک کرلیں۔ دوسری بات اس سلسلہ میں یہ کہی جاتی ہے کہ سارتر الجزائر، ویٹ نام اور فلسطین کے مسائل پر اپنی رائے رکھتا ہے اور رائے کا اظہار بھی کرتا ہے۔ ایسی بات کہتے وقت ہم شخصیتوں کے فرق کو سامنے نہیں رکھتے۔ ادب کی بہت کم شخصیتیں ایسی ہوتی ہیں جو بین الاقوامی شہرت کی مالک ہوتی ہیں۔ سارتر، برنارڈ شا، اور گنز برگ جیسے لوگ دُنیا میں کتنے پیدا ہوئے ہیں جو اگر کھانستے بھی ہیں تو خبر ہو جاتی ہے۔ سارتر کی رائے کی وہی اہمیت ہے جو کسی زمانے میں برنارڈ شا کی رائے کی تھی۔ دوسرے لکھنے والے بھی اپنی رائیں اور جانبداریاں رکھتے ہوں گے لیکن اخبارات کو بھلا اُن میں کیا دلچسپی ہوسکتی ہے۔ سارتر کے بیان کی اہمیت ہے کیونکہ وہ مشہور آدمی ہے۔ اُردو شاعر کے اخباری بیان کی کوئی اہمیت نہیں کیونکہ وہ مشہور نہیں۔ اس طرح اُردو شاعر پھر اسی ڈائلیما کا شکار ہوتا ہے۔ کہ جب تک وہ سیاسی واقعات پر نظم نہیں کہتا وہ سیاسی بے نیازی کے الزام سے خود کو بَری نہیں کرسکتا۔ یہ بات میں پہلے بتا چکا ہوں کہ سارتر اور کامیو کی صحافتی سرگرمیوں نے اُن کے فن کو ہنگامی عناصر سے محفوظ رکھا ہے۔ اُردو کا شاعر اگر ہنگامی شاعری کرنا نہیں چاہتا تو سیاسی انفعالیت کا ملزم ٹھہرتا ہے۔ کیا فنکار کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ اگر وہ دُنیا کے سیاسی واقعات کا تخلیقی استعمال نہیں کرسکتا تو انھیں موضوعِ سخن نہ بنائے اور اس کا ایسا کرنا اس کی کوئی اخلاقی فروگزاشت نہ ہوگی۔ ٹھیک ہے کہ سارتر بڑا آدمی ہے لیکن ادب سیاست نہیں جہاں بڑے آدمیوں کا سکہ چلتا ہو۔ ادب میں ہر فنکار کی تخلیقی سرگرمی کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ فنکار کو اپنی انفرادیت پر اتنا اصرار ہوتا ہے کہ وہ دوسرے بڑے فنکار کی شہ میں نہیں آتا، بلکہ اس کی تو کوشش ہی ہوتی ہے کہ دوسرے بڑے فنکاروں سے الگ اپنا رنگِ سخن ایجاد کرے۔ ٹیگور پوری دُنیا میں مشہور ہوئے اور قومی زندگی میں ایک مہارشی اور یوگ دُرشٹا کا مقام پایا۔ اقبال کا غلغلہ ایران وتُوران تک پہنچا اور انھوں نے شاعرِ ملّت کا لقب پایا۔ لیکن نئے لکھنے والوں میں کتنے تھے جنھوں نے ٹیگور اور اقبال دونوں کی زندگی، فن اور اُن کے تصوّرات اور نظریات کو اپنا آدرش بنایا ہو۔ اگر بناتے تو نقال بن کر رہ جاتے۔ ہر فنکار کا آرٹ اس کے منفرد تخلیقی تقاضوں کا نتیجہ ہوتا ہے اور عموماً پیشرو اور ہم عصر دوسرے فنکاروں کے فن سے انحراف ہوتا ہے۔ زیادہ تر لکھنے والے اپنی محدود لسانی کمیونیٹی ہی میں جیتے ہیں، اور ہندوستان جیسے کثیر اللّسان ملک میں تو قومی شہرت بھی حاصل نہیں کرپاتے۔ اس سے ان کی ادبی اہمیت و

وقعت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ ضروری نہیں کہ ہر ادیب اُن لوگوں کی مثالوں کو سامنے رکھے جنھوں نے بین الاقوامی شہرت یا بے پناہ مقبولیت حاصل کی ہے۔ لکھنے والوں کی نظر بڑے فنکاروں کے فن پر ہوتی ہے اُن کی شہرت، منصب اور سماجی مقام پر نہیں۔

ہم نے جو زمانہ پایا ہے اس میں دُنیا ایک سال میں ایسی تبدیلیوں سے گذرتی ہے جو پچھلے زمانوں میں ہزاروں سال پر پھیلی ہوتی تھیں۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد دُنیا وہ نہیں رہی جو پہلے تھی۔ اس دُنیا میں سانس لینے کے کیا معنی ہیں اس کی ترجمانی جدید فنکاروں نے کی ہے۔ انھوں نے ایک موڈ کو زبان عطا کی ہے اور ایک پیچیدہ احساس کو لفظوں میں قید کیا ہے۔ ذرا ہمدردی سے اُن کی نگارشات کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں پتہ چلے گا کہ اُن کے اندرونی خلفشار کے سماجی اسباب کیا رہے ہیں۔ ہمارے معاشرتی نقاد انسان دوستی اور زندگی سے محبّت کی تعمیمات میں سر کھپاتے ہیں۔ انسان دوستی اور زندگی سے پیار تو جدید شاعری میں ایک نیا رُوپ اور نیا سنگھار لیے جلوہ افروز ہے، کیونکہ ایک بڑے خواب کی شکست کے بعد جدید شاعر کے پاس لے دے کر اُس کی زندگی ہی رہ گئی تھی اور اس نے تخلیقِ حُسن اور اکتسابِ مسرّت کے لیے زندگی کی تمام جذباتی، رُوحانی اور تہذیبی پہنائیوں کو چھان مارا۔ وہ پلٹ پلٹ کر خدا، فطرت، عورت اور آرٹ پر جھپٹتا ہے، اور اُن سے اپنی زندگی کے لیے معنویت اخذ کرتا ہے۔ اس کے یہاں دانشورانہ بے چینی اور تخلیقی اضطراب ہے، قدروں کی تشکیل کا عمل ہے۔ ایک نئے ریڈیکزم کی تلاش ہے۔ اس دُنیا میں جو اپنا توازن کھو بیٹھی ہے ایک نیا توازن پانے کی کوشش ہے، ارے کچھ نہیں تو اپنے وقت کے انتشار کو آرٹ میں منتقل کر کے اسے وہ تناسب، حُسن اور معنویت عطا کرنے کی لگن ہے جو صرف فنکارانہ تخیّل ہی تخلیق کر سکتا ہے۔

سماجی اور خصوصاً سیاسی معاملات میں جدید فنکار کا ذہن ترقی پسند ذہن کے مقابلہ میں زیادہ حقیقت پسندانہ، زیادہ متشکّک، کسی حد تک کلبی، بڑی حد تک طنزیہ اور بڑے پیمانہ پر غیر فریب خوردہ ہے۔ وہ آدمی قابلِ رحم ہے جو محدود سیاسی فضاؤں سے آگے دیکھ نہیں سکتا اور جس کا تخیّل اُن دُنیاؤں کی سیر نہیں کر سکتا جہاں آدمی کی طرف، فطرت اور کائنات کی طرف، اپنے نظامِ جذبات کی نئی ترتیب کے ذریعہ حُسن کی تخلیق کے ساتھ ساتھ نئی قدروں کی تخلیق کرتا ہے۔ جدید شاعر کے یہاں خوابوں اور آدرشوں کی شکست کا نوحہ ہی نہیں، وہ نغمہ بھی ہے جو رُوح کے تاروں کو ستاروں کے سنگیت سے ہم آہنگ کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ حُسنِ فطرت کا نگار خانہ بھی ہے، ایک نیا اور توانا پیگنزم، اور ایک نئی رومانیت بھی ہے۔ موت کا جواب تخلیق اور تشدّد کا توڑ ایروز ہے نئے شاعر کے یہاں ایروز کی جبلّت کا وہ پھٹاؤ ہے کہ پوری شاعری گُلنار ہوگئی ہے خدا، فطرت، عورت، آثارِ قدیمہ، مصوّری، سنگیت، فنِ تعمیر اور سنگ تراشی پر جتنی خوبصورت نظمیں جدید شاعروں نے لکھی ہیں اس کی مثال نہیں ملتی۔ جدید شاعری میں سماج کا سیاسی رُوپ نہ سہی سماج کا تہذیبی اور تمدّنی رُوپ تو ہے۔ صحت مند سماج وہی ہے جس میں فرد کی تخلیقی اور تہذیبی زندگی میں ریاست کا دخل کم سے کم ہوتا ہے۔ مارکسزم بھی تو آخر ریاست کے خاتمہ ہی کی بات کرتا ہے، لیکن صنعتی تمدّن نے جس دیوہیکل سماج کو جنم دیا ہے اسے ریاست کی طاقت و رمشینری کے بغیر

کنٹرول نہیں کیا جاسکتا۔ اس مشیزی کے اہم پُرزے ہیں بیورو کریسی اور مینجمنٹ، اختیارِ کلّی عوام کی جمہوری تنظیموں کے ہاتھ سے نکل کر، غیر طبقاتی سماج کے نئے طبقے ELITE کے ہاتھ میں مرکوز ہو جاتا ہے، جو جمہوری روک ٹوک کی عدمِ موجودگی میں اپنے اختیارات کا آمرانہ استعمال کرتا ہے۔ پھر ماس میڈیا کے جدید ذریعوں نے سوشیل انجینئر کے اس کام کو بہت آسان کر دیا ہے کہ وہ نئے سماج کی تعمیر کے لیے نیا اجتماعی آدمی پیدا کرے۔ اس طرح ریاست نہ صرف پورے سماج کا ڈھانچا بدلنے کی دعویدار ہے بلکہ انسان کی فطرت تک کو بدلنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کمیونسٹ ریاست تہذیبی معاملوں میں الفاظ چبا کر بات نہیں کرتی۔ اس کا رویہ قطعی، حتمی اور دوٹوک ہوتا ہے۔ وہ آرٹ کے تعلیمی نظریہ پر زور دیتی ہے۔ ترقی پسند نقاد جب ادب کا مقصدی تصوّر پیش کرتے ہیں تو وہ صنّاعوں اور دست کاروں کی مثال دیتے ہیں کہ ان کا آرٹ عوام کے روز مرّہ کے استعمال کی چیزیں پیدا کرتا ہے۔ لیکن دست کاروں پر ریاستی احتساب کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ انھیں جمع کر کے کہیں بھی بٹھا دو، اُن کے ہاتھ نگینہ سازی، زر دوزی اور نقاشی کرتے رہیں گے، لیکن شاعری نگینہ سازی نہیں ہے، شاعری کا تعلّق خیالات، جذبات اور قدروں سے ہے۔ شاعر فکر کی قید اور جذبات کی زنجیروں کو فوری طور پر محسوس کرتا ہے، اور اُن کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اسی لیے آمر ریاست میں شاعر اور دانشور پہلا شخص ہوتا ہے جو حبس و زندان آباد کرتا ہے۔ دست کار ریشمی ڈوریاں بُنتے ہیں، شاعر دار و رسن سے کھیلتا ہے۔

سیاسی حقیقت کو پانے کی لیے دُنیا بھر کے جرنلزم کی پوری مشیزی کام کرتی ہے۔ لیکن کیا ہم اعتماد سے کہہ سکتے ہیں کہ جدید ترین آلات اور ذرائع اور صحافتی دُنیا کے بہترین دماغوں کی انتھک کوششوں کے باوجود جو حقیقت ہمارے سامنے آتی ہے وہ سچّی حقیقت ہے۔ فنکار تو اسی حقیقت کا بیان کرتا ہے جسے وہ اپنے SOLOR PLEXUS میں محسوس کرتا ہے۔ دوسروں کے بخشے ہوئے حقائق فنکار کے حقائق نہیں ہوتے۔ کیا ورڈز ورتھ اور اقبال جھیل کے خاموش پانی کو اسی نظر سے دیکھتے ہیں جس نظر سے سیاسی آدمی یا انجینئر دیکھتا ہے۔ مورّخ اور سماجیات کا فلسفی اسی حقیقت کو قبول کرتا ہے جس کا ثبوت اور شواہد اس کے پاس ہوتے ہیں۔ فنکار جس حقیقت کو بیان کرتا ہے وہ ثبوت اور شواہد سے ماورا ہوتی ہے کیونکہ وہ اسی کی تخلیق کردہ ہوتی ہے۔ مورّخ تاریخ کے حقائق جمع کر کے اُن سے چند نتائج پر پہنچتا ہے۔ فنکار تاریخی حقیقت کو سمجھنے کے لیے اسے ازسرِ نو تخلیق کرتا ہے، اور نتائج اخذ کرنے کی بجائے قدروں کا اثبات کرتا ہے۔ مورّخ کے نتائج ہمیشہ متنازعہ فیہ ہوتے ہیں، جیسا کہ اکبر اور اورنگ زیب کے متعلّق ہندو اور مسلمان اور انگریز مورّخوں کی متعصبانہ رایوں سے ظاہر ہے۔ فنکار تاریخی شخصیتوں کے متعلّق تاریخی معلومات فراہم نہیں کرتا۔ فنکار کا مقصد کسی نامور ہستی کو اچھا یا بُرا، چھوٹا یا بڑا ثابت کرنا نہیں ہوتا۔ اس کا مقصد تو صرف یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ تاریخی شخصیت انسانی المیے یا طربیے کی کون سی قدر کا انکشاف کرتی ہے۔ تاریخ میں شخصیت چاہے جتنی بڑی اور پُرکشش ہو، اگر وہ کسی معنی خیز انسانی کشمکش کی آئینہ دار نہیں تو فنکار کو اُس میں دلچسپی بھی نہیں۔ اکبر، اورنگ زیب، اور شیواجی پر ہمارے ڈرامے اگر شیکسپیئر کے تاریخی ڈراموں کی مانند عظیم فن پارے نہ بن سکے تو اس کا بدیہی سبب یہی ہے کہ ہمارے پاس وہ فنکارانہ وژن نہیں تھا جو تاریخی

شخصیتوں کو انسانی مقدر کے مسائل کا ترجمان بناتا ہے۔ حقیر سیاسی جانبداریوں اور سفلی حُبّ الوطنی اور سطحی طبقاتی وابستگیوں سے بڑا آرٹ پیدا نہیں ہوتا۔ اورنگ زیب کو VILLAIN OF THE PIECE بتا کر شیواجی کو GLORIFY کیا، اور سرمایہ داروں کو وِلن آف دی پیس بتا کر مزدوروں کو ہیرو بنایا۔ یہ سب سکول کی بائش روپئے ہیں اور باکس آفس ہٹ ہندوستانی فلموں کی طرح جاہل عوام کے شدونیزم کو اپیل کر کے، انھیں افیون کے نشے میں دُھت رکھنے کے ہتھکنڈے ہیں، کیونکہ خیروشر کی کشمکش کے مرکز کو فرد کی ذات سے منتقل کر کے خارج میں رکھ دیجیئے تو فرد یہی سمجھتا رہے گا کہ وہ فرشتہ ہے، اور شیطان تو دوسرے ہی ہیں، اور وہ جو جذبات محسوس کر رہا ہے، وہ بہت ہی اچھے جذبات ہیں کیونکہ وہ شیطانیت کے خلاف ہیں۔ شدونسٹک آرٹ، آرٹ کا وہ بنیادی کام بھی نہیں کر سکتا جسے سارتر نے DISTURB کرنے کا کام بتایا ہے۔ عصری واقعات یا تاریخی حقائق پر قلم اُٹھانے کے کوئی معنی نہیں ہیں تاوقتیکہ فنکار کا تخلیقی تخیل انھیں آرٹ میں TRANSFORM کر کے ان سے چند انسانی اور اخلاقی قدروں کے اثبات کا کام نہ لے۔ یہ کام مثلاً آرتھر ملر نے CRUIBLE میں کیا، اور مکر آرتھزم کی ہولناکیوں کو بے نقاب کیا۔ یہ ڈراما عصری حقیقت پر ہے، لیکن یہی خوف کہ کہیں عصری حقیقت کا حقیقت پسندانہ اسلوب میں بیان اسے صحافتی نہ بنادے، آرتھر ملر کو سالمنڈ کی چڑیلوں کے تاریخی واقعہ کو ALLEGORY کے طور پر استعمال کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔ اور ڈراما ایک سیاسی واقعہ پر طنز کی بجائے ایک زبردست انسانی مسئلہ، یعنی جدید ماس میڈیا، بایوکیمسٹری اور برین واشنگ کے دور میں انسانی ذہن کی آزادی اور ارتباط کے تحفظ کے مسئلہ کا دل کو لرزہ دینے والا بیان بن جاتا ہے۔

آڈن نے بتایا ہے کہ صحافی کے لیے ایک دلچسپ واقعہ نیا، غیر معمولی، مضحک، اور سنسنی خیز ہوتا ہے، اور اس کے لیے صرف اتنا کافی ہے کہ جب واقعات رُونما ہو رہے ہوں تو صحافی جائے دقوع پر موجود ہو۔ باقی جو کچھ ہے وہ ٹائپ رائٹر کی منفعل کھٹا کھٹ ہے۔ واقعہ کی اہمیت اور معنویت سے صحافی کو کوئی سروکار نہیں۔ اس کے برعکس ایسی صورت میں فنکار اپنی سب سے گراں قدر آزادی، یعنی ایجاد کرنے کی آزادی سے محروم ہو جاتا ہے۔ ایجاد کی آزادی، یعنی تاریخی اور شخصی واقعات سے کنارہ کشی کیے بغیر، ان میں کمی بیشی کیے بغیر، اُن کا انتخاب کرنا، اور اُن سے معنویت اور اہمیت کا عرق نچوڑنا، ایک اعلیٰ اور ارفع تخیل کے بغیر ممکن نہیں۔ فنکار کے لیے صحافت اور مورّخی دردِسر ہے، ایجاد، تخلیقِ تخئیل دردِ جگر ہے۔ فن پارہ خارجی دُنیا کا عکس ہی کیوں نہ ہو، اس کے رنگ دروغن کا سرچشمہ فنکار کی ذات ہے جس کے نہاں خانوں میں وہ قطرۂ خونِ جگر پیدا ہوتا ہے جو سِل کو دل اور شعر کو سحر بناتا ہے۔ شاعر اور پیغمبر تاریخ کا انکار نہیں کرتے لیکن ان کی نظر صرف تاریخ کے حصار میں محصور بھی نہیں ہوتی۔ وہ انسان کو تاریخ سے کہیں زیادہ وسیع تناظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں، لیکن جس انسان کو دیکھتے ہیں وہ تاریخ ہی کا آدمی ہوتا ہے، یہ خصوصیت انھیں زمان ومکان کی قیود سے بلند کرنے کے باوجود ایک طرف تو زمین پر ان کے قدم مضبوط کرتی ہے اور دوسری طرف وقت پر اثر انداز ہونے کا ملکہ بخشتی ہے۔

مختصر یہ کہ آرٹ کی تخلیق کے معنی ہی وہ جانکاہی ہے جو ماورائیت اور تاریخیت کے تناؤ میں جینے سے

پیدا ہوتی ہے۔ منٹو رنڈی کو دیکھتا ہے کھولی میں رکھ کر ہی لیکن جس نظر سے دیکھتا ہے وہ دانائے راز کی نظر ہے۔ یہ نظر اتنی بلندی سے بھی نہیں پڑتی کہ رنڈی نظر ہی نہ آئے۔ آڈن نے بتایا ہے کہ دس ہزار فیٹ کی بلندی سے دیکھیے تو زمین ایسی ہی نظر آتی ہے جیسی وہ کیمرے کی آنکھ سے دکھائی دیتی ہے۔ تاریخ فطرت میں گم ہو جاتی ہے، انسانوں کی پیدا کردہ تمام حدود اور فصیلیں بے معنی بن جاتی ہیں۔ یہ وہ نظر ہے جو فنکار کو تمام انسانی کاروبار اور مسائل سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ اگر صحافیانہ نظر فنکار کو انسانی کاروبار اور ہنگامی مسائل کے جوہڑ میں اُلجھائے رکھتی ہے تو عقابی نظر جیسا کہ آڈن نے بتایا ہے، تاریخی قدروں کو بھی ختم کر دیتی ہے۔ اتنی بلندی پر سے ایک گرجا اور چٹان میں کوئی فرق دکھائی نہیں دیتا اور ایک مخوش حال گھر کے پچھواڑے اور بھیڑوں کے گلّے میں تمیز کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ اتنی بلندی سے بم کے ذریعہ ایک یا دوسرے کو تباہ کرتے وقت احساس میں کوئی تبدیلی یا فرق پیدا نہیں ہوتا۔ منٹو نے اپنی ذات کو افسانہ کے باہر رکھ کر انسانی فینومینا کا تماشا ایک غیر متعلّق دانائے راز کی طرح کرنے کے باوجود زندگی سے دھڑکتے ہوئے ایسے جاندار کردار تخلیق کیے کہ ہم خود کو اُن کے دُکھ درد میں شریک پاتے ہیں۔ اس کے برعکس صحافتی حقیقت نگاری صرف پرچھائیاں پیش کرتی رہی، پرچھائیں کو آسانی سے گھر کی چہار دیواری اور عورت کی باہوں سے الگ کر کے کسی کاز کے لیے شہید کرایا جا سکتا ہے، جب کہ گوشت پوست کے کردار کو عورت سے الگ کرنا گوشت کا ناخن سے جُدا کرنا ہے۔ آدرش و اداگر نظر کو ایسا عقابی بناتا ہے کہ فرد اجتماع میں تحلیل ہو کر محض ایک ٹائپ بن جاتا ہے اور اس کے انفرادی نقوش نظر سے اوجھل ہو جاتے ہیں تو کل کے واقعے پر لکھی ہوئی کہانی بھی تاریخیت سے تہی اور تجریدیت سے بھرپور بن جائے گی۔ آرٹ سامنے کی حقیقت کا بیان نہیں بلکہ وقت کی ایسی حقیقت کا انکشاف ہے جو قدروں کا شعور عطا کرتا ہے۔ یورپ، امریکہ اور ہمارے یہاں بھی آج کل ایسا ادب افراط سے لکھا جا رہا ہے جو حقیقت کی انفعالی قبولیت کا ادب ہے۔ ٹکنولوجی، مادّی تمدّن، عقائد کی شکست و ریخت، جنسی بے راہ روی وغیرہ کو موضوع بنا کر سینکڑوں لکھنے والے ایسا ادب پیدا کر رہے ہیں جسے ساؤں بیلو KID STUFF کہتا ہے۔ یعنی ہمارا تنہائی، خوف، تردّد، اجنبیت اور جلاوطنیت کا احساس فی نفسہٖ بڑا ادب پیدا کرنے کی ضمانت نہیں ہے۔ ان چیزوں کو انفعالی طور پر قبول کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادب بندھے ٹکے جذبات، خیالات اور رویّوں کا آئینہ بن جاتا ہے۔ فوٹوگرافک حقیقت مگاری کے کواڑ کُھل جاتے ہیں، اور نظم و افسانہ تھوک جذبات اور سکّہ بند رویّوں کا گودام بن جاتے ہیں۔ ساؤل بیلو کا کہنا ہے کہ لوگ تنہائی، تردّد اور ٹکنولوجی کا ذکر اس طرح کرتے ہیں گویا محض ان چیزوں کی آگہی سے عصری آگہی والا ادب پیدا ہو جائے گا۔ بڑا فنکار ان چیزوں کی آگہی بھی رکھتا ہے، ان کے متعلّق غور و فکر بھی کرتا ہے۔ اور پھر ان کی طرف ایک مفکّرانہ رویّہ بھی متعیّن کرتا ہے۔ وہ نہ تو انسانی تمدّن کی موجودہ صورتِ حال کا خاموش تماشائی ہوتا ہے نہ صیدِ زبوں۔ اگر حقیقت پر لیبل اور پوسٹر چپکانا فنکار کا کام نہیں تو حقیقت کی انفعالی عکّاسی کے لیے محض آئینہ برداری بھی اس کا منصب نہیں۔ وہ صورتِ حال کو محض پیش نہیں کرتا بلکہ اسے DEFINE بھی کرتا ہے۔ اس کی پیش کش ہی میں SITUATION کا اس کا اپنا READING بھی سمایا ہوتا ہے۔ حقیقت کی پیش کش

کا حقیقت پسندانہ معروضی طریقۂ کار مجروح نہ ہو اور فن پارہ اپنے رگ و ریشہ میں فنکار کے نقطۂ نظر کو جذب کیے ہوئے ہو، اسی تناؤ اور کشمکش سے وہ آرٹ پیدا ہوتا ہے جو فوٹو گرافک آرٹ اور تلقینی DIDACTIC آرٹ سے مختلف ہوتا ہے۔ غیر معمولی تخلیقی صلاحیت والا فنکار ہی اس بلند مقام کو پہنچ سکتا ہے۔

ہمارے لیے اس غیر لسانی دُنیا کا تصوّر محال ہے جب آدمی کے پاس چیزوں کے نام نہیں تھے۔ چیزوں کو نام دینے کا مطلب ہے انھیں ان کے قدرتی وجود سے اُٹھا کر انسانی دُنیا کا حصّہ بنانا۔ جب آدمی نے دوسرے آدمیوں کو باپ، بھائی، بہن اور ماں کے نام سے پُکارا تو گویا اس نے اُن کے رشتوں کی شناخت بھی کی۔ ماں اور بہن سے جنسی تعلّق ممنوع ہے کیونکہ ماں ماں ہے اور بہن بہن ہے۔ اِن الفاظ کی عدم موجودگی میں وہ محض ایک عورت ہے۔ رشتے کو نام دیا تو اخلاقی قدر کا امکان بھی پیدا ہوا۔ ہر نئی صورت حال آدمی سے نئے لفظوں کا تقاضا کرتی ہے۔ امریکہ کے لوگ بھی انگریزی ہی بولتے ہیں لیکن امریکی زبان میں خصوصاً اس کی SLANG میں ہزاروں ایسے لفظوں کا اضافہ ہوا ہے جو اُس مخصوص طرزِ زندگی کا عطیہ ہیں جسے نئی دُنیا میں لوگوں نے اپنایا۔ امریکہ میں ایک نئی تمدّنی زندگی کی بنیاد رکھتے وقت جن نئے اور انوکھے تجربات سے آدمی گذرا ہے اُن کے بیان کے لیے وہ انگریزی الفاظ جنھیں وہ اپنے ساتھ لایا تھا کارگر ثابت نہ ہوئے۔ اور اسی لیے نئے الفاظ اور محاورات وجود میں آئے۔ ہر نئی صورتِ حال کو نام دینے کا مطلب ہے اسے انسانی شعور کا حصّہ بنانا۔ اگر اسے نام نہ دیا جائے تو وہ محض ایک حادثہ رہتی ہے، انسانی وقوعہ نہیں بنتی۔ انسانی تعلقات کی کوئی سیما نہیں۔ ایک آدمی کا دوسرے آدمی سے تعلّق ایک نئی صورتِ حال کو جنم دیتا ہے۔ ہر لمحہ ہزاروں لاکھوں انسانی سچویشن پیدا ہوتے ہیں۔ اُن میں سے جو زیادہ معنی خیز ہوتے ہیں انھیں ہم نام دیتے ہیں تاکہ وہ جب بھی وقوع پذیر ہوں ہم اُن کی شناخت کر سکیں۔ کہاوتیں اور ضرب الامثال ایسے ہی بار بار سامنے آنے والی صورتِ حال کی طرف انسانی رویّے کی ترجمان ہوتی ہیں۔ فنکار کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ اُن ہزاروں اور لاکھوں واقعات پر جو انسانی دُنیا میں وقوع پذیر ہوتے ہیں، نظر رکھے۔ اس کا تجربہ اور مشاہدہ چند ہی واقعات اس کے سامنے لاتا ہے۔ جو کچھ اس کی نظروں کے سامنے ہوتا ہے اسے نام دے کر فنکار اس کی شناخت کرنا چاہتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ خارجی دُنیا کی حقیقت کو از سرِ نو تخلیق کر کے اسے زیادہ معنی خیز بناتا ہے۔ محض خارجی وقوعے کا بیان اس کا نصب العین نہیں ہوتا۔ خارجی وقوعے کو ایک تک لیئس بنا کر ایک ایسی حقیقت کی تخلیق کرتا ہے جو زیادہ پائدار، پہلو دار، معنی خیز اور دانشمندانہ ہوتی ہے۔

فنکار کا بنیادی کام یہی ہے کہ وہ ہر ذہنی لہر، جذباتی کیفیت، حسّی تجربے اور تجریدی تصوّر کے لیے نئی لسانی تشکیلات تلاش کرتا رہے۔ انھیں نام دے تاکہ وہ شعور کا حصّہ بنیں۔ انھیں انسانی شعور کا حصّہ بنائے تاکہ آدمی انھیں پہچان سکے اور پہچان کر اُن کی قدر و قیمت متعیّن کر سکے۔ انسان کے تہذیبی سرمایے سے ادب اور آرٹ کو منہا کر لیجیے اور پھر دیکھیے کہ انسانی شعور کس قدر محدود اور کُھٹل بن جاتا ہے۔ ترقی یافتہ اور شائستہ زبان ترقی یافتہ اور شائستہ ذہن کی نشانی ہے۔ وہ آدمی بڑا کام کرتا ہے جو نئی لسانی تشکیلات کے ذریعہ زبان کو مالا مال

کرتا ہے کیونکہ فی الحقیقت وہ اس عمل کے ذریعہ انسانی شعور کی سیماؤں کو وسعت بخشتا ہے۔ اسی لیے ایلیٹ نے کہا ہے کہ فنکار کی سماجی ذمہ داری سوائے اس کے کچھ نہیں کہ وہ زبان کو سماج کے لیے زیادہ سے زیادہ کارآمد بنائے۔ زبان کی توسیع لغت نویسوں اور زبان دانوں سے نہیں ہوتی بلکہ اُن خلاّق دماغوں سے ہوتی ہے جو زبان کا تخیلی، تخلیقی، اور حساس ترین استعمال کر سکتے ہیں۔ زبان فنکاروں کے یہاں نیا رنگ و آہنگ پاتی ہے، کیونکہ فن زبان کی حقیقی جولا نگاہ ہے۔ اپنے فن کے ذریعہ زبان اور زبان کے ذریعہ شعور کی توسیع کا کام سرانجام دینے کے لیے اگر فنکار کو کمٹ منٹ کی ضرورت پڑی بھی تو یہ کمٹ منٹ سوائے فن کے اور کس کے ساتھ ہو سکتا ہے؟

●

لحن داؤدی

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

لحن داؤدی

''گفتگو'' کے تیسرے شمارے میں سردار جعفری نے ایک دلچسپ بحث کا آغاز کیا ہے اور وہ بحث یہ ہے کہ شاعری پڑھنے کی چیز ہے یا گانے بجانے کی۔ بات دراصل یہ ہے کہ سردار جعفری نے اپنے تھیسس کی تعمیر نہایت دل پذیر انداز سے کی ہے۔ ان کی نثر بڑی جاندار ہے اور اس نثر کو توانائی بخشتا ہے ان کا خطیبانہ انداز بیان۔ وہ چاہے بات سر دار کی کریں لیکن ان کا انداز اس خطیب کا ہوتا ہے جو سر ممبر سے گفتگو کرتا ہے۔ خطابت کی اپنی ایک کشش ہے لیکن اس کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ یہ سمجھتی ہے کہ بات کو زوردار اور دلفریب انداز سے کہنے سے وہ سچ بھی بن جاتی ہے۔ سچائی تک رسائی خطابت کے ذریعہ نہیں بلکہ مفکرانہ تلاش و تجسس کے ذریعہ ہوتی ہے۔ خطابت جانی پہچانی حقیقتوں یا قبول عام پائی ہوئی صداقتوں کو اثر انگیز طور پر پیش کرنے کا بہت اچھا حربہ ہے۔ لیکن نئی حقیقتوں کی جانچ پڑتال اور تلاش کے لیے خطابت کا استعمال گمراہ کن ہوتا ہے۔ آج کل کے مسائل پیچیدہ ہیں اور ان کی تشخیص کے لیے تجزیہ اور تحلیل کی ضرورت ہے۔ دل نشین پیرایۂ بیان کی نہیں۔ آج کل کے مسائل اتنے الجھے ہوئے ہیں کہ انھیں خوبصورت الفاظ کی نرم نازک انگلیوں سے سلجھایا نہیں جاسکتا۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ مفکرانہ اسلوب ٹھوس جامد اور خشک ہوتا ہے۔ وہ خوبصورت بھی ہوسکتا ہے۔ آخر افلاطون بھی مفکر ہی تھا خطیب نہیں۔ مکالمات میں صداقت کو زور بیان سے منوانے کی کوشش نہیں کی گئی بلکہ نہایت دل آویز انداز سے منطقی اور فلسفیانہ سوچ بچار کے ذریعہ حقیقتوں تک رسائی حاصل کی گئی ہے۔ افلاطون کے برخلاف وکٹورین عہد کے پیغمبروں کارلائل۔ رسکن اور میکالے کو لیجیے۔ خصوصاً میکالے کو جس کے اسلوب میں وہی جلال اور روانی ہے جو سردار کے اسلوب میں نظر آتی ہے۔ میکالے کے متعلق یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس سے لطف اندوز ہونے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ اسے تیزی سے پڑھا جائے گویا اسے پڑھ نہیں رہے بلکہ تقریر کرتے ہوئے سن رہے ہیں۔ تحریر کے برخلاف تقریر میں آپ جملوں پر رک رک کر سوچ بچار نہیں کر سکتے۔ نہ ہی ذہنی طور پر واپس مڑ کر کہی ہوئی بات کو پھر سے سن سکتے ہیں۔ لیکن تحریر میں تو قاری آہستہ آہستہ سوچ سوچ کر پڑھتا ہے اور بڑی چھان پھٹک کے بعد کہی ہوئی باتوں کو قبول کرتا ہے۔ اس لیے کوئی وجہ نہیں کہ میکالے ہو یا ابوالکلام آزاد یا سردار جعفری ...... جب ہم ان کی تحریریں تیزی سے پڑھنے کی بجائے سوچ سمجھ کر پڑھتے ہیں تو ان کے خیالات کی سطحیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ اس سطحیت کے احساس سے پڑھنے والے کو بڑی جھنجھلاہٹ ہوتی ہے اور یہ جھنجھلاہٹ بالکل فطری ہے۔

سردار نے ایک کلیہ بنالیا ہے کہ شاعری پڑھنے کی نہیں بلکہ زبانی سننے کی چیز ہے۔ الفاظ جب لبوں سے ادا ہوتے ہیں تو وہ جاندار ہوتے ہیں اور کاغذ پر منتقل ہوجانے کے بعد سرد اور بے جان بن جاتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے ہومر سے لے کر حفیظ تک مشرق ومغرب کے بے شمار شاعروں کی مثالیں دی ہیں جن کا کلام کسی نہ کسی روپ میں لوگ سنتے رہے تھے۔ یہ تمام مثالیں اپنی جگہ درست ہیں۔ لیکن ان مثالوں سے یہ کلیہ ثابت نہیں ہوتا کہ شاعری سننے کی چیز ہے پڑھنے کی نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو کسی شاعر کا کلام آج زندہ نہ ہوتا۔ ہومر اور فردوسی آج اگر زندہ ہیں تو ان کے رزمیوں اور شاہ ناموں کی وجہ سے زندہ ہیں۔ رزم خوانوں، شاہ نامہ خوانوں اور بھاٹوں کی آوازوں کی وجہ سے نہیں۔ حماسہ سرایوں کی آوازیں کب کی مرچکیں لیکن شاہ نامہ آج بھی زندہ ہے اور وہ زندہ اس لیے ہے کہ انسان نے آواز جیسی فانی چیز پر بھروسا نہیں کیا بلکہ اپنے افکار وخیالات کو محفوظ کرنے کے لیے تحریر کے فن کی ایجاد کی۔ وہ گیت اور کتھائیں اور حکایتیں اور داستانیں جو سینہ بہ سینہ چلی آتی تھیں انھیں اگر کوئی چیز محفوظ کرسکی ہے تو وہ تحریر ہی ہے۔ اور جو تحریر میں نہ آسکیں وہ ایک زمانہ بعد ختم ہوگئیں۔ اس سے کہیں یہ ثابت نہیں ہوتا کہ جو چیز تحریر میں آگئی وہ لازمی طور پر ویسی ہی ہوتی ہے جو زبانی طور پر ادا ہوتے وقت ہوتی ہے۔ ممکن ہے تحریر میں آنے کے بعد اس کی اثر انگیزی کم ہوجائے۔ لیکن کسی چیز کو پائدار بنانے کی خاطر اس کی اثر انگیزی کے نقصان کو برداشت کرنا ہی پڑتا ہے۔ کیونکہ اس کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ تصویر میں گوشت پوست کا چلتا پھرتا انسان تو نہیں ہوتا لیکن کیا کیا جائے۔ تصویر ایک ہی تو ذریعہ ہے جس کے توسط سے ہم انسان کو زیادہ پائدار بناسکتے ہیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ تاریخ سے کہیں ثابت نہیں ہوتا کہ خود فردوسی یا ہومر اپنے رزمیوں کو دربار اور عوام کے مجمعوں میں سنایا کرتے تھے۔ یہ کسی طرح قرین قیاس بھی نہیں کہ فردوسی نے شاہ نامہ کے ساٹھ ہزار اشعار لوگوں کو سنائے ہوں۔ ہاں شاہ نامہ خواں اور یونانی بھاٹ برسوں تک ہومر اور فردوسی کے رزمیوں کو لوگوں کے سامنے گا کر سناتے رہے تھے۔ یہ ان لوگوں کا پیشہ تھا اور انھیں اپنے فن میں مہارت تھی اور یہ کام شاید وہ لوگ فردوسی اور ہومر سے زیادہ بہتر طریقہ پر کررہے تھے۔ اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ شاعروں کو اپنا کلام خود جاکر مشاعروں میں سنانا چاہیے۔ کیا یہ بہتر نہیں ہوگا کہ شاعروں کا کلام جو وہ خود اچھی طرح پڑھ نہ سکتے ہوں ان لوگوں کے سپرد کردیا جائے جو ان سے بہتر طریقہ پر گا بجا کر لوگوں کے سامنے پیش کریں۔ آخر فردوسی اور ہومر کا کلام بھی دوسروں کے توسط سے ہی لوگوں تک پہنچتا رہا۔ تو ہمارے شاعر بھی PROXY کے ذریعہ اپنا کلام مشاعروں میں کیوں نہ پڑھوائیں۔

اور یوں نہیں ہے کہ ایسا نہیں ہورہا۔ بمبئی کے ایک شاعر تو باقاعدہ مشاعروں میں اپنے خاص نغمہ سرا لے کر پہنچتے ہیں۔ ان کے نام کے اعلان کے وقت وہ خود تو بیٹھے رہتے ہیں۔ اور ان کے غزل سرا مائیکروفون پر لحن داؤدی میں غزل چھیڑتے ہیں۔ داد البتہ شاعر موصوف ہی بیٹھے بیٹھے لیتے ہیں۔ میں سوچتا ہوں کہ پھٹے بانس کی آواز والے شاعر اگر اپنا کلام بہترین گویوں کے پاس گوا کر ٹیپ کرلیا کریں اور مشاعروں میں ٹیپ ہی

بجایا کریں تو کیا حرج ہے وہ اطمینان سے ڈائس پر بیٹھے ہوئے کونڈر سگرٹ منہ میں دبائے سیاہ شیروانی کے بٹن کھول بند کرتے ہوئے لانبے لانبے بالوں پر ہاتھ پھیر پھیر کر داد وصول کرتے رہیں اور ٹیپ پر ان کی غزل بجتی رہے۔ آخر مدعا اپنا کلام لوگوں تک پہنچانا ہے۔ پھر چاہے کلام فردوسی کی طرح شاہ نامہ خوانوں کے ذریعہ پہنچے۔ بمبئی کے شاعر کی طرح غزل سراؤں کے ذریعہ پہنچے یا ٹیپ رکارڈر کے ذریعہ پہنچے۔ اگر شاعری سنانے کی چیز ہے تو پھر بہتر ہے کہ اسے اچھی طرح سے سنائی جائے اور کوئی ضروری نہیں کہ خود شاعر اسے سنائے۔

ہندوستان میں تو اس چیز کا رواج نہیں لیکن انگلستان میں شاعروں کی اپنی آواز میں سنائی ہوئی نظموں کے ریکارڈ کافی مقبول ہیں۔ میں نے ٹی۔ ایس الیٹ کو ریکارڈ پر ویسٹ لینڈ پڑھتے سنا ہے۔ مجھے محسوس ہوا کہ اگر آڈن یا ڈیلن تھامس اس نظم کو پڑھتے تو بہتر طریقہ پر پڑھ سکتے تھے۔ ایک انگریز ایکٹر (جس کا نام اس وقت یاد نہیں آرہا) ہندوستان کے دورہ پر آیا تھا اور مختلف جگہوں پر ONE MAN SHOW کیا کرتا تھا۔ اسے میں نے کروسٹوفر فرائی کے ڈراموں کے علاوہ الیٹ کی نظم OLD POSSUM'S BOOK OF PRACTICAL CATS کو پڑھتے ہوئے سنا۔ سچ بات یہ ہے کہ وہ ایک زبردست فنکار تھا اور نظم کو اس نے کچھ ایسی غیر معمولی اداکاری سے پڑھا کہ سماں بندھ گیا یہ DRAMATIC READING آرٹ ہے۔ ایک دوسرا انگریز ایکٹر تھا جس نے ڈی ایچ لارنس کی نظم سانپ اور براؤ ننگ کے کچھ ڈرامائی مانولوگ خوبصورتی سے پڑھ کر سنائے۔ اس کی پیش کش ڈرامائی نہیں تھی لیکن اپنی آواز اور لب لہجہ کے مناسب اتار چڑھاؤ سے وہ نظم میں جان ڈال دیتا تھا ایسے موقوں پر محسوس ہوتا تھا کہ نظم واقعی سننے کی چیز ہے پڑھنے کی نہیں۔ میرے چند دوستوں میں بڑے اچھے نظم خواں ہیں۔ ٹیگور اور بودلیئر کی نظمیں ان کی زبانی سن کر عجیب لطف آتا ہے۔ لیکن میری ان مثالوں سے تو یہی ثابت ہوتا ہے کہ شعر گوئی الگ چیز ہے اور شعر خوانی الگ۔ اگر یہ دونوں چیزیں ایک ہی شاعر میں جمع ہو جائیں جیسی کہ ہمیں ڈیلن تھامس اور ایلن گینس برگ اور سردار جعفری اور کیفی اعظمی میں ملتی ہیں تو الاّ ماشاء اللہ ہم ان کا کلام ضرور ان کی زبانی سنیں گے۔ لیکن اگر کوئی شاعر فطری طور پر SHY ہو مجمعوں اور ہنگاموں سے گھبراتا ہو اچھی نظم خوانی نہ کرسکتا ہو تو اس سے یہ کہاں ثابت ہوا کہ وہ کم تر درجہ کا شاعر ہے۔ آڈن الیٹ سے بہتر نظم خواں ہے لیکن شاعر تو الیٹ ہی بڑا ہے اور یاد رکھیے الیٹ۔ آڈن۔ ڈیلن تھامس نے اپنی ریکارڈیں پہلے نہیں بنوائیں۔ پہلے وہ چھپ چکے۔ زمانے کی کسوٹی پر اُتر چکے تب جا کر ان کی ریکارڈیں بنیں۔ پہلے ان کا کلام تحریر میں آیا پھر کہیں جا کر لوگ انھیں منھ زبانی سننے کو آمادہ ہوئے۔

دوسری بات یہ ہے کہ شاعر کا کلام اس کی زبانی سننے کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ آپ صحیح معنوں میں اس کی شاعری سے لطف اندوز ہو رہے ہیں۔ یہاں پر شاعری اس کی آواز اس کی اداؤں اور اس کی شخصیت کے ساتھ مل جل کر آتی ہے۔ اب نظم محض نظم نہیں رہتی بلکہ شاعر کی زبانی ادا ہو کر اس کی اپیل میں کچھ کمی یا کچھ اضافہ ہو جاتا ہے لہٰذا جو مسرّت نظم کو شاعر کی زبان سننے سے حاصل ہوتی ہے وہ مسرّت خود نظم کی اپنی دی ہوئی نہیں ہوتی۔ شاعر کی دل آویز شخصیت۔ اس کی لچکدار آواز معمولی نظم کو بھی جاندار بنا دیتی ہے۔ اور اگر شاعر کی شخصیت

مرکھنی ہے آواز باریک ہے اور زبان میں لکنت ہے تو شاندار نظم بھی اس کی زبانی ادا ہو کر اپنا اثر کھو بیٹھتی ہے۔ اس سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ نظم کا اپنا ایک الگ وجود ہے اور لوگوں کے دلوں میں جگہ پانے کے لیے اسے شاعر کی شخصیت اور اس کی نورانی آواز کا سہارا لینے کی ضرورت نہیں۔ لہٰذا مشاعروں، ریڈیو، ٹیلی ویژن یا ریکارڈوں کے ذریعہ اپنی نظموں کو نشر کرنے سے شاعر کی نظموں کی خوبیوں پر کوئی اثر نہیں پڑسکتا۔ ان چیزوں کے استعمال سے اس کی شاعری بہتر بنتی ہے نہ بدتر۔ بڑی شاعری کی تخلیق کا عمل نہایت پیچیدہ ہے۔ اور مشاعروں اور ٹیلی ویژن جیسے ابلاغی ذریعے اس عمل پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ اور اگر ہوتے ہیں، تو وہ شاعری بڑی نہیں ہوتی مشاعروں کو پیش نظر رکھ کر کہی ہوئی نظموں کو مشاعرہ لوٹ نظمیں کہا جاتا ہے اور ایسے شاعروں کو مشاعرہ باز شاعر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

جیسا کہ میں پہلے بتا چکا ہوں نظم اگر اچھی طرح سنائی جائے تو اس کا لطف دگنا ہو جاتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا کہ وہ نظم خود شاعر ہی کی زبانی ادا ہو۔ میں نے چند مثالوں سے واضح کیا ہے کہ نظم خوانی ایک فن ہے اور چند لوگوں کو اس میں بڑی مہارت حاصل ہوتی ہے ایسے لوگوں کی صلاحیتوں سے فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ لیکن شاعر نظم کی تخلیق کے وقت ایسے لوگوں کو پیش نظر نہیں رکھتا۔ ایلیٹ کو شاید گمان بھی نہیں ہو کہ اس کی نظموں کو پڑھنے والے ایسے باکمال ایکٹر بھی پیدا ہو جائیں گے۔ نظم کی تخلیق کے وقت اس کے سامنے نظم کے تقاضے تھے۔ ڈرامائی پیش کش کے نہیں اور اگر ایلیٹ کی نظموں کو خوبصورت طریقے پر پڑھ کر سنانے والے لوگ نہ بھی پیدا ہوں تب بھی اس کی نظمیں بڑی نظمیں ہی رہیں گی کیوں کہ ان کی تخلیق کے وقت اس کے سامنے صرف تخلیق کا عمل اور تخلیق کے مسائل تھے۔ ان کی ترویج و اشاعت و تبلیغ اور پیش کش کے مسائل نہیں تھے۔ یہ مسائل ثانوی ہیں اور ان کا تخلیقی عمل پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ چاہے نظم کتابی شکل میں شائع ہو۔ ریڈیو سے نشر ہو، مشاعرے میں پڑھی جائے یا ایکٹر کے ذریعہ ڈرامائی طور پر پیش کی جائے۔ ان باتوں کا نظم کے تخلیقی عمل پر کم از کم آج کے زمانہ میں کوئی اثر نہیں پڑتا اور نہ ہی یہ باتیں مل جل کر نظم کی خوبی یا خامی کو پرکھنے کی کسوٹی بن سکتی ہیں۔ مشاعرے ترسیل کا ایک ذریعہ ہیں۔ ریڈیو ان سے بہتر ذریعہ ہے، اور ٹیلی ویژن ریڈیو سے بہتر۔ کتاب سب سے بہتر ذریعہ ہے کیوں کہ زمان اور مکان کی قید کے بغیر زیادہ سے زیادہ کلام زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچاتی ہے۔ مشاعروں کو کتاب پر ترجیح دینا ہوائی جہاز کی بجائے رتھ میں سفر کرنے کے برابر ہے اور یہ رجعت پسندی ہے۔

(۲)

سردار لکھتے ہیں۔ ''دراصل شاعری بنیادی طور سے گانے سننے اور سنانے کی چیز ہے۔ (ترنم کے ساتھ اور بغیر ترنم کے) جو شاعری اس قابل نہیں ہے اس کا رشتہ عام انسانوں اور زندگی سے کٹ چکا ہے اور وہ اپنے جواز کے لیے یہ دلیل لا رہی ہے کہ شاعری دراصل کتاب میں پڑھنے کی چیز ہے وہ معمہ اور چیستاں ہے جسے حل کرنے کے لیے سر کھپانے کی ضرورت ہے چونکہ وہ دلوں میں نہیں اتر سکتی اس لیے دلیلوں کے سہارے زندہ رہنا چاہتی ہے۔''

اس پیراگراف میں مجھے بنیادی طور پر لفظ بنیادی پر اعتراض ہے۔ اگر بنیادی سے سردار کی مراد شاعری کی ابتدائی شکل ہے تو ان کی بات درست ہے۔ شاعری اپنی ابتدائی شکل میں یقیناً گانے سننے کی چیز رہی ہے۔ لیکن اگر بنیادی کا مطلب وہ شاعری کی فطرت اور اس کے فنکشن سے لیتے ہیں تو ان کی بات غلط ہے۔ شاعری اپنے نیچر اور فنکشن کے اعتبار سے الفاظ کے ذریعہ جذبات کا اظہار رہی ہے۔ گانا بجانا شاعری کا جز و لاینک یا عنصر ترکیبی نہیں اگر ایسا ہوتا تو سنگیت سے الگ ہو کر شاعری زندہ نہ رہتی۔ تان اور سر موسیقی کا جز و لاینفک ہے۔ اور موسیقی سر کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی سنگیت کو سن کر ہی لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے کتابوں میں پڑھ کر نہیں۔ اگر گانا سننا اور سنانا شاعری کا ایسا ہی جز و لاینفک ہوتا تو قدیم غنائی اور رزمیہ شاعری کے نمونے ہمارے لیے آج بالکل بے معنی ہوتے۔ وہ کاغذ کے صفحہ پر اتنے ہی بے جان ہوتے جتنے بتھوون اور موزارٹ کے سنگیت کے نوٹ کاغذ پر بے جان نظر آتے ہیں۔ جب تک سازندے اپنے سازوں سے ان نوٹوں میں روح نہ پھونکیں وہ ہمارے لیے بے معنی علامتیں رہتی ہیں۔ کیا شاعری کے متعلق ایسی بات کہی جاسکتی ہے۔ کیا قدیم گیت بیلیڈ اور رزمیے کتابوں میں آکر بے جان ہو گئے ہیں۔ کیا ان سے اسی وقت لطف حاصل کیا جاسکتا ہے جب کوئی انھیں گا کر یا پڑھ کر سنائے۔ اگر ان گیتوں اور رزمیوں کو پڑھ کر آج بھی ہمارے دل جھوم اٹھتے ہیں تو یقیناً ان کے عناصر ترکیبی سنگیت کے علاوہ کچھ اور رہے ہیں۔ گانا بجانا سننا سنانا تو شاعری کو دوسروں تک پہنچانے کی ایک شکل تھی۔ جس طرح آج کل تحریر ہے۔ ابلاغ کے دوسرے آلوں کی عدم موجودگی میں انسانوں نے سننے سنانے کو ایک ذریعہ کے طور پر اپنایا۔ اب اس ذریعہ کو شاعری کا ضروری عنصر تصور کر لینا کج فکری نہیں تو کیا ہے؟ دور وحشت کے انسان کے پاس کاغذ یا کینوس نہیں تھا تو وہ تصویریں گپھاؤں کی دیواروں پر بنایا کرتا تھا۔ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ دیوار مصوری کا بنیادی جز و ہے۔ شاعری کا سب سے اہم جز و الفاظ ہیں، الفاظ کے بغیر شاعری کا تصور ممکن نہیں۔ الفاظ بنیادی طور پر بول چال کی چیز ہیں۔ اگر انسان کے پاس قوت گویائی نہ ہوتی تو الفاظ اور زبان وجود میں نہ آتے۔ فن تحریر کی ایجاد نے زبان کو منضبط اور محفوظ کر لیا۔ اس میں شک نہیں کہ محض تحریر کسی زبان کو زندہ نہیں رکھ سکتی۔ زبان زندہ رہتی ہے زندہ انسانوں کی بول چال سے۔ شاعری اسی وقت بڑی شاعری بنتی ہے جب وہ عام انسانوں کی بول چال کے قریب ہو۔ شاعر اپنے ڈکشن میں عام زندہ انسانوں کی بول چال ہی سے توانائی حاصل کرتا ہے محض تحریری زبان سے نہیں۔ اس لیے شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنا رشتہ اپنے معاشرے سے برقرار رکھے۔ اگر یہ رشتہ لگاؤ کا نہ ہو تو لاگ کا ہی سہی۔ لیکن یہ رشتہ توڑ کر وہ اپنے ڈکشن میں زندگی اور VIGOUR پیدا نہیں کرسکتا۔ بڑی شاعری کا ضروری عنصر انسانوں کی زبان سے یہی تعلق اور لگاؤ ہے اور یہ تعلق اور لگاؤ مشاعروں میں گانے سننے یا سنانے سے پیدا نہیں ہوتا۔ اگر زبان کے ساتھ شاعر کا رشتہ استوار ہے تو پھر چاہے وہ اپنا کلام سنائے یا گائے یا چھپائے وہ ہر حالت میں بڑا کلام ہوتا۔

اس سے انکار نہیں کہ شاعری کا موسیقی کے ساتھ گہرا تعلق رہا ہے۔ شاعری کا آغاز ہی دراصل گانے سے ہوا۔ دور وحشت کا انسان خوشی اور مسرّت کے موقعہ پر یا کسی قدرتی آفت جیسے کہ ندی کا طوفان بھونچال وغیرہ کے

زیر اثر موزوں الفاظ میں اپنے جذبات کا اظہار کیا کرتا ہوگا۔ لے اور سُر میں پابند یہ الفاظ ایک گیت کی شکل اختیار کر لیتے جسے تمام لوگ مل کر گایا کرتے۔ اس دور کی شاعری کو سنگیت سے الگ کر کے دیکھنا مشکل ہے اگر ان قدیم گیتوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان گیتوں کی چند ایسی خصوصیات تھیں جو بعد کے زیادہ مہذب اور متمدّن انسان کی شاعری میں نظر نہیں آتیں۔ افریقہ کے حبشیوں اور خود ہمارے دیش کے آدی باسیوں کے گیتوں میں یہ خصوصیات دیکھنے ملتی ہیں۔ پہلی خصوصیت تو یہ ہے کہ یہ گیت عموماً فی البدیہہ لکھے جاتے تھے اور تمام ANONYMOUS ہوتے تھے۔ حبشیوں میں زیادہ عرصے تک گیتوں کو یاد رکھنے کی روایت نہیں ملتی۔ اس لیے وہاں پر فی البدیہہ گیتوں کا رواج بہت زیادہ تھا۔ ان گیتوں میں زیادہ تر OCCUPATION SONGS ہوا کرتے تھے جو یقیناً کشتی کھیتے وقت یا مچھلیاں پکڑتے وقت یا طول طویل مسافت طے کرتے وقت ان کے کام کے بوجھ اور تکان کو دور کیا کرتے تھے۔ ان وحشی اقوام کے گیتوں کے ساتھ ساتھ ہمیں لوگ گیتوں کی روایت بھی ملتی ہے جو زیادہ متمدّن اور مہذّب زمانوں میں ہر ملک اور ہر قوم میں تخلیق ہوتے رہے۔ لوگ گیت عموماً تعلیمی اور تمدنی طور پر پسماندہ اقوام میں یا متمدّن ممالک کے پسماندہ طبقوں میں لکھے جاتے رہے۔ لوگ گیتوں کی بھی بڑی خصوصیت ان کے مصنفوں کی گم نامی ANNONYMITY ہے۔ ان گیتوں کے متعلّق ایک نظریہ یہ ہے کہ یہ گیت ایک منفرد شخص کی تخلیق نہیں ہوتے تھے۔ بلکہ پورا معاشرہ ساتھ مل کر یا تھوڑے بہت زمانی وقفہ کے ساتھ انھیں تخلیق کرتا تھا۔ اس نظریہ کے خلاف یہ بات کہی جاتی ہے کہ ایک فرد کا گیت تخلیق کرنا زیادہ فطری اور آسان عمل ہے بہ نسبت اس کے کہ پورا معاشرہ تخلیقی کام سرانجام دے۔ لوک گیتوں کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں جذبات کی رنگارنگی اور واقعات اور کہانیوں میں کافی تنوع ملتا ہے۔ وہ صرف OCCUPATION SONGS تک محدود نہیں ہیں حالانکہ بہت سے لوک گیتوں کے ماخذ خاص خاص پیشوں میں تلاش کیے جاسکتے ہیں ان لوک گیتوں کی شاعری کافی اثر انگیز ہے گو ان کا دائرہ نہایت محدود ہے۔ اردو میں تو خیر لوک گیتوں کی کوئی مضبوط روایت نہیں لیکن ہر ملک کے شاعروں نے اپنے دیس کے لوک گیتوں کو نہایت عزّت اور احترام کی نظر سے دیکھا ہے اور ان سے اکتساب فیض کیا ہے۔ یہ بات انگریزی ادب کے سبھی طالب علم جانتے ہیں کہ رومانی تحریک کو مہمیز کرنے میں پرسی کی کتاب عہد وسطی کے بیلڈ نے کتنا اہم رول ادا کیا۔ خود رابرٹ برنس کی شاعری اور حال میں جی ایم سنج کی شاعری پر ان لوک گیتوں کا کتنا اثر تھا۔ میتھیو آرنلڈ کی دلچسپ نظم FORSAKEN MURMAN بھی تو ایک بیلڈ ہی سے ماخوذ ہے وحشی قبائل کے گیتوں اور لوک گیتوں کے مطالعہ سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ گیتوں کا گانے اور سنگیت اور رقص سے کتنا گہرا تعلّق تھا، لیکن ان کے علاوہ گیتوں کی ایک ادبی شکل بھی ہے جو لوک گیتوں سے مختلف ہونے کے باوجود سنگیت سے گہرا سمبندھ رکھتی ہے۔ یہ ادبی گیت شاعروں کے لکھے ہوئے ہیں اور خاص طور پر سنگیت کے لیے لکھے گئے ہیں۔ ملکہ الزبتھ کے زمانے میں ان گیتوں کا خاص دور دورہ تھا۔ شیکسپیئر بن جانسن اور دوسرے الزبتھ کے عہد کے ڈرامانویسوں نے اپنے ڈراموں کے لیے نہایت مقبول عام گیت لکھے۔ ان گیتوں کا تعلّق بھی سنگیت سے گہرا تھا۔ غرض یہ کہ شاعری کی ایک خاص قسم

وہ رہی ہے جس کا تعلق گانے بجانے سے تھا۔ اسی شاعری کو انگریزی میں لیریکل LYRICAL یا غنائی شاعری کہتے ہیں۔ ایسی شاعری میں لوک گیت۔ آرٹ گیت۔ بیلیڈ۔ ایلیجی۔ سانیٹ اوڈ وغیرہ وغیرہ اصناف شاعری ملتے ہیں۔ یہ سب کے سب اصناف کسی زمانہ میں سنگیت سے منسلک رہے ہیں۔ لیکن شاعری کا سنگیت کے ساتھ یہ تعلق شیکسپیئر کے بعد لگ بھگ ختم ہوجاتا ہے۔ شاید ڈن پہلا شاعر تھا جس نے غنائی شاعری کو سنگیت سے الگ کر کے خالص داخلی اور ذاتی قسم کی شاعری کے لیے استعمال کیا۔ اسی لیے بعد میں چل کر لیرک کا مطلب وہ نظم نہیں رہا جو ساز پر گانے بجانے کے لیے لکھی جائے بلکہ اس سے یہ مطلب لیا جانے لگا کہ لیرک شاعر کے بالکل داخلی اور ذاتی جذبات کا اظہار ہے۔ شیلی اور کیٹس کی غنائی نظمیں موسیقی کے تقاضوں کی بنا پر تخلیق پذیر نہیں ہوئیں بلکہ وہ ان کے جذبات کا مترنم اظہار ہیں وہ گائے جانے کے لیے نہیں بلکہ کتابوں میں پڑھنے کے لیے لکھی گئیں۔ غنائی شاعری کی یہ تبدیلی بڑی انقلاب انگیز تبدیلی تھی۔ کوئی سادہ لوح آدمی ہی یہ کہے گا کہ کیٹس اور شیلی اور بعد میں چل کر ٹینی سن اور سئون برن کی غنائی شاعری سنگیت سے دامن چھڑا کر کمزور ہوگئی۔ اور حقیقت یہ ہے کہ ان تمام شاعروں کی غنائی نظمیں نہ گتار پر گانے کے لیے لکھی گئیں نہ اجتماعوں میں سنانے کے لیے۔ ان کی تخلیق کتابوں میں پڑھنے کے لیے ہوئی۔

وہ گیت جو ساز پر گانے کے لیے لکھے جاتے ہیں ان کی چند خصوصیات ہوتی ہیں۔ سب سے بڑی خصوصیت تو ان کا عامی کردار ہے۔ گانا بذات خود ایک پبلک عمل ہے یعنی آدمی گاتا ہے دوسروں کو سنانے کے لیے اور اگر وہ دوسروں کو سنانے کے لیے نہ بھی گائے بلکہ دل بہلانے کے لیے گائے تب بھی ایک دبی دبی خواہش اس کے دل میں یہ ہوتی ہے کہ کوئی اسے سن لے یا پھر وہ خود خیالی سامعین کا تصور باندھتا ہے اور ان کے سامنے گنگناتا ہے۔ اسی لیے عموماً وہ شاعری جو گانے کے لیے لکھی جائے اس کا موضوع ایسا ہوتا ہے جو عوام کے لیے قابل قبول ہو۔ عموماً ایسی شاعری سے شاعر کی شخصیت بالکل غائب رہتی ہے ایسا موضوع جو عوام کے لیے قابل قبول ہو اس میں ذاتی اور شخصی جذبات یا بالکل انفرادی احساسات کی گنجائش نہیں رہتی۔ ایسی شاعری کا فارم بھی تان دھن اور لے کے تقاضوں کے پیش نظر چند اہم خصوصیات رکھتا ہے۔ اس کا ڈکشن عموماً مانوس الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس کا انداز بیان سیدھا سادا اور صرفی اور نحوی ترکیب غیر پیچیدہ ہوتی ہے۔ مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ آسانی سے سمجھ میں آجائے سامع سنگیت کی لہروں پر بہتے بہتے گیت کے بول سنتا ہے۔ جہاں گیت کے بول پیچیدہ ہوئے تو یا تو گیت کا دامن اس کے ہاتھ چھوٹ جاتا ہے یا سنگیت میں خلل پڑتا ہے۔ میرا یہ خیال شاید غلط نہیں ہے کہ مجروں اور نغمہ وسرور کی محفلوں میں میر اور غالب سے زیادہ مقبول داغ رند وزیر اور صبار ہے ہیں۔ قوالوں کی بیاض جانچیے۔ اس میں آپ کو فیض مجاز۔ جذبی اور سردار جعفری کی ایک بھی نظم یا غزل نہیں ملے گی۔ وجہ کیا ہے۔ وجہ صرف یہ ہے کہ غنائی شاعری اب زیادہ پیچیدہ ہوگئی ہے۔ اس میں اظہار شدہ جذبات اور تجربات کا خاکہ سیدھا سادا نہیں۔ اسی لیے اس کا ڈکشن اور اس کا اسلوب بھی زیادہ SOFHISTICATED ہے اور موسیقی اس شاعری کو اپنے دامن میں سما نہیں سکتی۔ چنانچہ رسکن نے غنائی شاعری کی تعریف یہ نہیں کی کہ یہ گانے بجانے کی

چیز ہے بلکہ اس نے یہ کہا کہ لیرک شاعری شاعر کے اپنے بے حد ذاتی جذبات کا اظہار ہے۔ ٹی۔ایس ایلیٹ نے لیرک کو شاعر کی اپنی آواز کہا ہے لیرک میں شاعر اپنے بالکل ذاتی اور داخلی جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ ایلیٹ تو کہتا ہے کہ خود شاعر کو پتہ نہیں ہوتا کہ وہ کون سے جذبات ہیں جو شاعری میں اظہار پانا چاہتے ہیں تاوقتیکہ وہ مکمل اظہار نہیں پا جاتے۔ انھیں اظہار بخشتے وقت شاعر کے سامنے یہ مسئلہ بھی نہیں ہوتا کہ لوگ انھیں سمجھیں گے یا نہیں اِس کے سامنے صرف ایک ہی مسئلہ ہوتا ہے کہ وہ ان جذبات کے اظہار کے لیے مناسب اور موزوں فارم تلاش کرے۔ لیرک کی تخلیق کے وقت شاعر کی حالت حاملہ عورت کی سی ہوتی ہے جو صرف اپنے حمل سے سبک بار ہونا چاہتی ہے۔ مطلب یہ کہ دردزہ میں گرفتار عورت کو یہ خیال پریشان نہیں کرتا کہ لڑکا ہوگا یا لڑکی ہوگی یا اس کے خاندان والے نوزائیدہ بچّہ کے متعلق کیا سوچیں گے یا مستقبل میں اس بچّہ کا سماجی مقام کیا ہوگا۔ اسی لیے نظم کی تخلیق کے وقت شاعر کو نہ ابلاغ اور ترسیل کا احساس ہوتا ہے نہ نظم کے سماجی اور ادبی مقام کا۔ ایک عجیب پراسرار کیفیت کے تحت نظم تخلیق ہوتی ہے۔ شاعر نظم کی تخلیق اسی لیے کرتا ہے کہ وہ جذباتی اور اعصابی تشنج سے نجات پانا چاہتا ہے۔ وہ ان جذبات اور احساسات کے نکاس کی راہ ڈھونڈھتا ہے جنھوں نے مل کر اس میں تشنج کی کیفیت پیدا کر دی ہے اور جن کی نوعیت سے بھی وہ واقف نہیں۔ چنانچہ لیرک رزمیہ بیانیہ اور ڈرامائی شاعری سے بالکل مختلف شاعری ہے کیونکہ وہ شاعر کے خاص ذاتی اور داخلی جذبات کا اظہار ہے۔ ایسی نظم کی تخلیق کے وقت شاعر کے سامنے کسی سامع قاری یا آڈینس کا تصور نہیں ہوتا۔ حتی کہ خود اپنی ذات کا احساس بھی نہیں ہوتا یوں سمجھیے کہ وہ بلند آواز میں سوچ رہا ہے۔ لیرک نظم اپنی نوعیت کے اعتبار سے ڈرامائی خود کلامی SOLILOQUY کے بہت قریب ہے۔ خود کلامی میں بھی کردار کسی سے بات چیت نہیں کرتا۔ حتی کہ خود اپنی ذات سے تخاطب نہیں کرتا۔ وہ بس بآواز بلند سوچتا ہے۔ سی۔ڈے۔ لیوس لیرک کی ایک خصوصیت یہ بھی بتاتا ہے کہ اس میں کسی قسم کی تقریر بازی یا بحث و تکرار کی بھی گنجائش نہیں۔ اس لیے وہ مارویل کی نظم TO HISCOY MISTRESS کو لیرک شمار کرنے سے انکار کر دیتا ہے کیونکہ اس کے نزدیک ماردیل نے اس نظم میں INTELLECTUAL PERSUASION سے کام لیا ہے۔

آپ نے دیکھا کہ غنائی شاعری جو قدیم یونان کے زمانہ سے لے کر شیکسپیئر کے زمانہ تک ساز اور سنگیت سے منسلک رہی کس طرح شیکسپیئر کے بعد موسیقی سے الگ ہو کر داخلی اور شخصی شاعری کی صورت میں تبدیل ہوگئی اب لیرک گانے بجانے کے لیے نہیں بلکہ کتابوں میں پڑھنے کے لیے لکھا جانے لگا۔ لیرک نے سنگیت سے دامن تو چھڑا لیا لیکن اپنے اسلوب، بحروں اور اوزان میں اس نے موسیقی کی خصوصیات پیدا کر لیں۔ لیرک اپنے ڈکشن اپنے انداز بیان اور اپنی مترنّم بحروں کے سبب موسیقی سے سب سے زیادہ قریب صنف سخن ہے۔ لیرک کی صوتی فضا غنائیت سے بھرپور ہوتی ہے اور پوری نظم ایک خوبصورت راگ، ایک حسین SYMPHONY معلوم ہوتی ہے۔ لیکن محض مترنّم الفاظ اور گنگناتی بحروں سے لیرک پیدا نہیں ہوتا۔ گہرے اور پختہ جذبات کی کارفرمائی کے بغیر محض مترنّم الفاظ اوزان نظم کو خوبصورت آوازوں کا نغمہ بنا دیتے ہیں۔ عظمت اللہ خاں اور حفیظ جالندھری کی غنائیہ نظموں کی

سب سے بڑی کمزوری یہی رہی ہے۔ یہ غنائیے سماعت نواز ہیں لیکن ان سے جذباتی اور فکری تسکین نہیں ہوتی کیوں کہ ان میں جن جذبات کا اظہار کیا گیا ہے وہ نہایت عام سطحی اور عنفوان شباب کے کچے جذبات ہیں۔

مجھے پیت کایاں کوئی پھل نہ ملا — مرے جی کو یہ آگ لگا سی گئی
مجھے عیش یہاں کوئی پل نہ ملا — مرے تن کو یہ آگ جلاسی گئی
میں تھی ننھی سی جان غریب بڑی — کبھی بھول کے دکھ نہ کسی کو دیا
نہ توروٹھی کبھی نہ کسی سے لڑی — مری باتوں نے گھر کو ہی موہ لیا

یہ بات نہیں ہے کہ خان صاحب لیرک کی خصوصیات سے واقف نہیں تھے اور محض عروضی تبدیلیوں سے لیرک تخلیق کرنا چاہتے تھے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں'' اردو میں لیرک شاعری کی بڑی کمی ہے اور لیرک جانِ شاعری ہے۔ لیرک کی دو زبردست خصوصیتیں ہیں لیرک نظم کا لفظ لفظ احساس میں ڈوبا ہوا ہو اور جذبات کی بجلی سے تھرتھراتا ہو۔'' عظمت اللہ خاں پہلی خصوصیت تو اپنے نظموں میں پیدا کر سکے لیکن دوسری خصوصیت پیدا کرنا ان کے بس کا روگ نہیں تھا۔ ان کی شاعرانہ شخصیت میں وہ عظمت نہیں تھی جو ان کے لیرک کو بلندی عطا کرتی۔ اسی لیے ان کی تمام نظمیں ناپختہ جذبات سے بھری پڑی ہیں۔

حفیظ کے غنائیوں میں مترنم الفاظ کی اتنی بھرمار ہے کہ ذہن نظم کی جذباتی فضا تک پہنچ ہی نہیں سکتا اور ان غنائیوں کی جو کچھ جذباتی فضا ہے وہ بھی سطحی رومانیت سے آگے نہیں بڑھتی ان نظموں میں جان پڑتی ہے مغنیوں کی آواز سے اور ان کی آواز کے بغیر نظمیں اپنی تحریری شکل میں محض معمولی شعری تجربوں سے آگے نہیں بڑھتیں۔

آپ نے دیکھا کہ غنائی شاعری سنگیت سے الگ ہوکر کیا روپ اختیار کرگئی۔ وہ خاص داخلی شاعری بن گئی اورڈن سے لے کرالیٹ تک وہ بہترین شاعروں کا ذریعہ اظہار بنی۔ لیرک کی ان خصوصیات کو نظر انداز کرنے کا مطلب ہے انگریزی ادب کے بہترین فن پاروں کو نظر انداز کرنا۔ شاعری اب گانے بجانے کی چیز نہیں رہی۔ بلکہ پڑھنے کی چیز بن گئی۔ ایسا ایک نہ ایک روز ہونا ہی تھا۔ کیونکہ موسیقی کی حدود میں رہ کر شاعری کا حلقہ اظہار تنگ داماں بن جاتا ہے۔ آپ ان تمام گیتوں کو لیجیے جو خالص موسیقی کے لیے لکھے گئے ہیں۔ قدیم یونانی بھجن انجیل کے نغمے۔ لوک گیت اور ترابیدور کے نغمے ان کی خوبصورتی۔ ان کی جذباتی اپیل ان کے انداز بیان کی سادگی اور ان کی گونجتی ہوئی بحروں سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن ان میں تنوع نہیں۔ اکثر وبیشتر ان کی دھنیں یک آہنگ MONOTONOUS ہوتی ہیں۔ ان میں جذباتی شدّت ضرور ہوتی ہے لیکن اپنی نوعیت کے اعتبار سے وہ جذبات عنصری ELEMENTAL اور سیدھے سادے ہوتے ہیں۔ تہذیب وتمدّن کی ترقی کے ساتھ انسان کی جذباتی دنیا پیچیدہ ہوتی گئی اور ان پیچیدہ جذبات کے لیے ابتدائی غنائیہ کا فارم ناکافی ثابت ہوا۔ تلسی داس، میرابائی، کبیر، نرسی مہتا، تکارام یہ سب بھگت کوی تھے۔ ان کے گیت عوام میں مقبول تھے اور آج بھی ہیں۔ وہ بھگتی کویتا DEVOTIONAL POETRY کے بہترین نمایندے تھے ان کے خیالات اور جذبات کی سادگی ہی ان کا سب سے طاقتور پہلو ہے۔ یہ سادگی نہایت سیدھے سادے شعری پیکر تراشتی ہے استعاروں سے زیادہ تمثیلوں

سے کام لیتی ہے لیکن ان کے ڈکشن اور شعری اسلوب میں میر اور غالبؔ کی شاعری ممکن نہیں۔ میر کا یہ شعر

یک بیاباں برنگِ صورتِ جرس   مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

یا غالبؔ کا یہ شعر۔

دیر و حرم آئینہ تکرار تمنا   واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

کبیر یا میرابائی کے اسلوب میں ممکن نہیں۔ غالبؔ کی شخصیت کبیر یا میرابائی سے زیادہ دل آویز نہ ہو لیکن زیادہ پیچیدہ ضرور ہے۔ اس کے جذبات کا خلفشار سیدھے سادے اسلوب میں بھرپور راہ نہیں پاسکتا یہ سوال بے معنی ہے کہ بڑا یا بہتر شاعر کون ہے کبیر یا غالب۔ غالبؔ کبیر سے مختلف ہیں ہمارے لیے اتنا کافی ہے۔

اردو کا بہترین لیرک شاعر ہے فیض۔ اس کی لیرک نظمیں لیرک کی تعریف پر پوری اترتی ہیں ان کا ترنم ایسا ہے کہ سیدھا موسیقی سے جا بھڑا ہے اور ان کا ایک ایک لفظ جذبات کی بجلی سے تھرتھراتا ہے۔ ''تنہائی'' چند ہی روز میری جان فقط چند ہی روز'' اور سرود شبانہ کو ہم اس عہد کی بہترین لیرک نظمیں کہہ سکتے ہیں۔ ساحر کی نظم ''خوبصورت موڑ'' لیرک شاعری کا اچھا نمونہ ہے۔ نظم لکھی گئی پہلے لیکن اسے فلمی دھن عطا ہوئی بعد میں۔ مجاز کی آوارہ بھی ایک بے مثال لیرک ہے۔ جس میں اپنے زمانے کا پورا کرب سمٹ آیا ہے۔

چونکہ میرا مقصد اردو کی لیرک شاعری کا جائزہ لینا نہیں ہے اس لیے میں صرف ان ہی چند مثالوں پر قناعت کروں گا۔ لیرک شاعری کی ایک قسم ہے اور وہ بیانیہ اور ڈرامائی شاعری سے مختلف ہے۔ بعضوں کے نزدیک وہ شاعری کی بہترین قسم ہے۔ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ دوسری اقسام قابل قدر نہیں اکثر و بیشتر مختلف نظموں میں ان تینوں اقسام کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ بہرحال اس تجزیہ سے یہ نتیجہ نہ نکالا جائے کہ صرف لیرک شاعری ہی صحیح شاعری ہے اور بیانیہ اور ڈرامائی شاعری ناقابل التفات ہیں۔ میں جس چیز کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعری کی ایک قسم ضرور موسیقی سے منسلک رہی ہے اور گانے بجانے کی چیز تصور کی گئی ہے۔ لیکن وقت کے ساتھ ساتھ وہ موسیقی سے بے نیاز ہوتی گئی۔ موسیقی کی لے اور آہنگ کو اپنے خمیر میں برقرار رکھنے کے باوجود لیرک اپنے وجود کے لیے سنگیت کا دست نگر نہیں رہا۔ وہ اپنے ڈکشن اپنے انداز بیان اور اپنی احساساتی اور جذباتی فضا کے اعتبار سے زیادہ پیچیدہ ہوگیا۔ اب وہ گانے بجانے کی چیز نہیں بلکہ تنہائی میں پڑھنے کی چیز بن گیا۔ لیکن سنگیت کو گیتوں کی ضرورت تو ہمیشہ رہتی ہے۔ لہٰذا گیت سنگیت کی ان ضرورتوں کو پورا کرتے رہے۔ ہمارے فلمی گیت براہ راست موسیقی کے زیر اثر لکھے گئے ہیں۔ موسیقی ان کی تخلیق کی سب سے بڑی محرک ہے اور ان کا ڈکشن اور فارم موسیقی کی ضرورتوں کے تحت تشکیل پاتا ہے۔ فلمی گیت اچھے بھی ہوتے ہیں اور برے بھی۔ ہمارے یہاں بہت سے شاعروں نے گیت لکھے ہیں اور گو انہیں کسی آتشِ نفس مغنی نے گایا نہیں لیکن ان کی شاعرانہ حیثیت مسلّم ہے۔ لیکن ان کی NUSICAL VALUE کا اس وقت تک اندازہ نہیں ہوسکتا جب تک انھیں گایا نہ جائے۔ بہرحال گیت کی شاعری اچھی ہے یا بری اس کا تعین شاعری کی قدروں پر ہی ہوگا موسیقی کی قدروں پر نہیں۔ اچھی دھن پاکر بھی شاعرانہ طور پر کمزور گیت کمزور ہی رہے گا اور چاہے گیت کو موسیقی کا روپ

دیکھنا نصیب نہ ہو لیکن اگر اس کی شاعرانہ بنیاد مستحکم ہے تو وہ اچھی شاعری کا نمونہ رہے گا۔ لیکن ایسے گیت کو ہم محض فارم کی بنا پر گیت کہہ سکتے ہیں ورنہ جو چیز گائی نہ جائے یا جس میں گانے کے امکانات نہ ہوں وہ گیت کیا ہوا۔

اس بات کو ڈرامہ کی مثال سے سمجھیے۔ ڈرامہ تھیٹر میں کھیلنے کی چیز ہے۔ ڈراما نگار ڈراما تھیٹر اور سٹیج کی ضروریات اور امکانات کو سامنے رکھ کر لکھتا ہے۔ ڈراما لکھنے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ ڈراما اسٹیج پر کھیلا جائے اور مقصد کی یہ پابندی ڈرامہ کے فارم کا تعین کرتی ہے۔ ڈراما بہ حثیت ڈرامے کے اچھا ہے یا برا، یہ تو اس کی ادبی اور فنی خصوصیت طے کرتی ہیں لیکن ڈراما فارم کی حیثیت سے اچھا ہے یا برا اس کا تعین تھیٹر اور اسٹیج ہی کر سکتا ہے۔ بہت سے ایسے ڈرامے ہیں جو ادبی اور شعری حیثیت سے بلند ہیں لیکن ڈرامائی فارم کے لحاظ سے ناقص ہیں اور سٹیج پر آکر بے جان ثابت ہوتے ہیں یا جنھیں اپنے ناقص فارم کی وجہ سے سٹیج کا منہ دیکھنا بھی نصیب نہیں ہوا۔ ایسے ڈراموں کو آپ پڑھ کر لطف لے سکتے ہیں۔ شیلی کا پرومتھیس اور امتیاز علی تاج کا انارکلی مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ وہ اچھی شاعری اور اچھی نثر ہیں لیکن ڈرامے نہیں۔ ڈراما اچھا ڈرامہ اسی وقت بنتا ہے جب وہ سٹیج پر کامیاب ہو۔ سٹیج کو پیش نظر نہ رکھنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ فارم ناقص رہ جاتا ہے۔ ڈرامے کے ڈرامائی امکانات اسی وقت کھلتے ہیں جب وہ سٹیج پہ پیش کیا جائے لیکن جو ڈراما اسٹیج پر کامیاب ہو ضروری نہں کہ وہ اچھا ڈرامہ بھی ہو۔ ادبی حیثیت سے وہ کمزور ڈراما بھی ہوسکتا ہے آپ انھیں پڑھئے تو گھانس معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً پرتھوی تھیٹر کے ڈرامے یا براڈ دے کے مقبول پیشہ ور ڈرامے۔ ان کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ اچھے تھیٹر ہیں اچھے ڈرامے نہیں۔ اچھے ڈرامے کی کسوٹی اس کا آرٹ اس کی تھیم اس کا فلسفۂ حیات اور اس کا انداز بیان ہے۔ لیکن کنگ لیئر اور میکبتھ کے متعلق بھی یہ کہا جاتا ہے کہ وہ سٹیج پر کامیاب نہیں ہوئے تو کیا وہ اچھے ڈرامے نہیں۔ اس کے جواب میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ کنگ لیئر اور میکبتھ کی جذباتی فضا اتنی شدید ہے کہ خود سٹیج انھیں برداشت نہیں کرسکتا۔ وہ سٹیج کے لیے ناکافی نہیں بلکہ اسٹیج ان کے لیے ناکافی ہے۔ ان ڈراموں کے جذباتی فشار کو سٹیج اپنے دامن میں سمو نہیں سکتا۔ اسی لیے کہنے والوں نے میکبتھ کو ایک لیریکل نظم بھی کہا ہے۔

بہر حال مطلب یہ ہے کہ گیت کے امکان بہ حیثیت گیت کے اسی وقت واضح ہوسکتے ہیں جب وہ گایا جائے ورنہ کاغذ پر تو اس کی حیثیت ایک لیرک نظم کی ہی ہوگی۔ اور اس کی فنی قدروں کا تعین نظم کی بنیاد پر ہی ہوگا۔ تان اور دھن سے بے نیاز ہوکر اسے جانچنا ہوگا۔ جب ہم اس نظر سے اکثر گیتوں کو دیکھتے ہیں تو وہ اعلیٰ لیرک شاعری کی کسوٹی پر پورے نہیں اترتے کیوں کہ ان کی جذباتی فضا سیدھی سادی ہوتی ہے۔ ان میں اثر انگیزی ہوتی ہے۔ جذباتی شدت بھی ہوتی ہے۔ غنایت اور تازگی بھی ہوتی ہے۔ لیکن فکری اور جذباتی گہرائی نہیں ہوتی۔ گیتوں میں اچھی شاعری ممکن ہے لیکن عظیم شاعری ممکن نہیں۔ عظیم شاعری جذبات کی مختلف تہوں اور احساسات کی باریک پرچھائیوں اور افکار کے پیچیدہ دھاروں کو پیش کرتی ہے۔ اسی لیے گیت کے ڈکشن یا فارم میں ایسی شاعری ممکن نہیں۔ غالبؔ، اقبالؔ، فیضؔ، راشدؔ اور سردار جعفریؔ نے جو کچھ کہا ہے وہ گیتوں کے ڈکشن اور

فارم میں نہیں کہا جاسکتا تھا۔ گیت غنائی شاعری کی ایک اچھی صنف سخن ہے۔ اس کا اپنا مقام اور اپیل ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ چونکہ غنائی شاعری ہی اصل شاعری ہے اور گیت کی سادگی اور اس کے سنگیت سے دور ہٹ کر شاعری معمہ اور چیتساں بن جاتی ہے۔ سردار جعفری نے یہ بات نہیں کہی لیکن انہوں نے جو بات کہی ہے اس کی منطق کو چاہیں تو مندرجہ بالا بیان تک کھینچ سکتے ہیں۔ آرٹ کے پرستاروں کا ایک ایسا بھی حلقہ ہے جو ادب میں صرف شاعری کو اور شاعری میں بھی صرف غنائی شاعری کو اور غنائی شاعری میں بھی صرف ایک خاص قسم کی شاعری کو خالص شاعری سمجھتا ہے۔

یہ سہ آتشہ مصفا قسم کی شاعری موسیقی سے بڑی مماثلت رکھتی ہے۔ اس شاعری میں الفاظ سے ان کی تمام سماجی معنویت نچوڑ لی جاتی ہے اور الفاظ محض سنگیت کی آوازوں کا کام دینے لگتے ہیں۔ کوشش یہ ہوتی ہے کہ شاعری کو موسیقی سے جا بھڑایا جائے، کیونکہ اس گروہ کے عقیدت مندوں کے نزدیک تمام فنون لطیفہ میں موسیقی ہی ایک ایسا فن ہے جس میں موضوع اور ہیئت کی مکمل ہم آہنگی ملتی ہے۔ آرٹ کے اس تصور کے خوشہ چیں حضرات ناول افسانہ اور ڈراما کو فنی اضاف ماننے ہی سے انکار کر دیتے ہیں۔ ناول میں تو زندگی اور معاشرتی مسائل کی اتنی ریل پیل ہوتی ہے کہ یہ لوگ ناول کو سماجی دستاویز سے زیادہ اہمیت دینے کے روادار نہیں ہوتے۔ آرٹ کو اس کی سماجی اور اخلاقی معنویت سے تہی داماں کرنے کا نتیجہ کیا ہوتا ہے اس کی بحث کا یہاں موقعہ نہیں۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ شاعری کو جب اس کی بنیادوں کی طرف واپس موڑا جاتا ہے تو ایک امکان یہ بھی ہے کہ اسے دل کش آوازوں کا مجموعہ بنا دیا جائے کیونکہ شاعری الفاظ سے کی جاتی ہے اور الفاظ محض چیزوں کے نام ہی نہیں بلکہ آوازیں بھی ہیں۔

میری اس بحث سے یہ نتیجہ نہ نکالا جائے کہ میں شاعری کو موسیقی سے بالکل بے نیاز سمجھتا ہوں۔ جو چیز شاعری کو نثر سے الگ کرتی ہے وہ اس کا ترنّم اور نظام اصوات ہے۔

اصوات کا تناسب اوزان پر دارومدار رکھتا ہے اور اوزان موسیقی سے قریبی مماثلت رکھتے ہیں۔ یوں تو ایک خاص قسم کی ردھم نثر میں بھی پائی جاتی ہے اور نثر کو بھی آدمی گانا چاہے تو گا کر پڑھ سکتا ہے لیکن نظم کی ردھم گانے کے لیے سب سے زیادہ موزوں ہے۔ اسی لیے ہر قسم کی شاعری گائی جاسکتی ہے اور گائی جاتی رہی ہے۔ غزل کی بات چھوڑیئے۔ خود سحر البیان اور گلزار نسیم زمانہ تک عورتوں کی محفلوں میں گائی جاتی رہیں۔ ہر قسم کی شاعری نغمہ سرائی کے امکانات سے بھری ہوتی ہے اور شاعر ان امکانات سے بے خبر نہیں ہوتا۔

ممکن ہے شاعر خود گنگنا کر اور ترنّم سے گا کر نظم تخلیق کرتا ہو۔ مجھے یہ سب باتیں قبول ہیں۔ جو بات قبول نہیں وہ یہ ہے کہ شاعری بنیادی طور پر گانے کی چیز ہے پڑھنے کی نہیں۔ شاعری کی ایک صنف گیت بنیادی طور پر گانے کی چیز ہے اور گائے بغیر اس سے صحیح لطف حاصل نہیں کیا جاسکتا لیکن دوسری اقسام اپنی جمالیاتی اپیل کے لیے مغنّی کی آتش نوائی کی مرہون منت نہیں۔

(۳)

اب رہا سننے سنانے کا مسئلہ: ایک زمانہ تک جب کہ تعلیم اتنی عام نہیں ہوئی تھی۔ طباعت کا فن ایجاد نہیں ہوا تھا تو شاعری تو کیا نثری چیزیں بھی زبانی ہی لوگوں تک پہنچائی جاتی تھیں۔ قدیم یونان میں فلسفہ کی تعلیم بھی زبانی ہی دی جاتی تھی۔ چوراہوں پر جمع ہو کر لوگ ہومر کی رزمیہ نظمیں ہی نہیں بلکہ ہیروڈوٹس کی تاریخ بھی خطیبوں کی زبانی سنا کرتے تھے تمام دنیا میں حکایت، کہانی اور داستان گوئی کا فن ابتدا میں زبانی تھا۔ میر باقر علی داستان گو کو مرے ہوئے صدیاں نہیں ہوئیں۔

ناول اور افسانہ کی ابتدائی صورتیں تو سننے سنانے کی ہی چیز رہی ہیں۔ لیکن آج کون اس بات پر اصرار کرے گا کہ ناول یا افسانہ بھرے اجتماعوں میں پڑھ کر سنایا جائے ہر چیز اپنے ارتقا کے دوران مختلف منزلوں سے گزرتی ہے۔ اب کسی ایک منزل میں اس چیز کا جو روپ رہا ہے اسی کو صحیح روپ مان لینا اور اس کی دوسری ارتقائی صورتوں سے انکار کرنا کج فہمی ہے۔ ویسے تو ایک زمانہ میں ناول روزانہ اخباروں میں قسط وار چھپا کرتی تھی۔ لیکن آج کونسا ناول نگار ہے جو قسط وار ناول لکھتا ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ نے ایک جگہ کہا ہے کہ ادبی تبدیلیوں کے جو حالات متحرک ہوتے ہیں انھیں زندگی کے حالات سے الگ کرکے دیکھنا نہیں چاہیے۔ وہ کہتا ہے ''وہ تغیرات جن کے تحت رزمیہ نظم جو پہلے زبانی سنانے کے لیے لکھی جاتی تھی آگے چل کر کتابوں میں پڑھنے کے لیے لکھی جانے لگی یا جن تغیرات نے لوک پسند بیلڈ کا خاتمہ کردیا انھیں ان سماجی تغیرات سے الگ نہیں کیا جاسکتا جو بڑے پیمانہ پر رونما ہوتے رہتے ہیں۔ ایسی تبدیلیاں ہمیشہ ہوتی رہی ہیں اور ہوتی رہیں گی'' آگے چل کر ایلیٹ ڈبلیو۔ پی۔ کیر (W.P.KER) کے مضمون انگریزی شاعری کے اصناف سخن سے نہایت ہی اہم اقتباسات پیش کرتا ہے۔ ان کا لب لباب یہ ہے کہ عہد وسطی کا آرٹ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اجتماعی اور سماجی رہا ہے۔ مثال کے طور پر فن تعمیر کو لیجیے عظیم الشان کلیساؤں کی تعمیر کا کام اجتماعی اور سماجی تھا۔ اس نقطۂ نظر سے عہد وسطی کا آرٹ قدیم یونانی آرٹ سے گہری مناسبت رکھتا ہے کیونکہ قدیم یونانی آرٹ بھی اپنی نوعیت کے اعتبار سے زیادہ اجتماعی اور سماجی تھا۔ نشاۃ الثانیہ کے ساتھ صورت حال بالکل بدل جاتی ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد کا ادب لاطینی ادب سے زیادہ مشابہت رکھتا ہے روم کی شاعری جن حالات کے تحت پروان چڑھی تھی اب ان حالات کو شعوری اور دانستہ طور پر یورپ کی مختلف اقوام اپنے ادب میں پیدا کررہی تھیں۔ لازمی طور پر ایسی تبدیلی کا اثر شاعری اور شاعر اور سامعین کے تعلقات پر پڑنے والا تھا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ لاطینی یا جدید شاعری (مراد نشاۃ الثانیہ کے بعد کی شاعری سے ہے) غیر سماجی ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ شاعری اپنے وقت کے عام پسند مذاق سے مختلف اور اکثر و بیشتر مخالف سمت میں جانے کا رجحان پیدا کرلیتی ہے۔ شاعروں کو ان کی حالت پر چھوڑ دیا جاتا ہے کہ اب وہ جس طرح چاہیں اپنے موضوع سخن اور اظہار بیان کے سانچے تلاش کریں۔ اب شاعر یونانی شاعروں کی طرح چوراہوں پر نہیں بلکہ تنہائی میں بیٹھ کر تخلیق شعر کرتا ہے۔ کیر کا کہنا ہے کہ اٹھارویں صدی کی نسبت انیسویں صدی میں شاعروں کو یہ آزادی زیادہ

نصیب تھی۔ شاعروں میں انفرادیت کا احساس بڑھ گیا اور اب وہ اجتماع سے بے نیاز ہوکر آزادی سے تخلیق شعر کرنے لگے۔ یہ حاصل کر کے انھوں نے بہت کچھ کھویا اور بہت کچھ پایا۔ یہی آزادی ان کی قوتوں اور کمزوریوں کا سبب ہے۔ فنی حسن کی تلاش میں انھوں نے تمام دنیا کو چھان مارا۔ ان کے موضوع سخن تاریخ کے تمام ادوار اور دنیا کے تمام ملکوں سے لیے گئے ہیں۔ یہ شاعر نقاد بھی ہیں اور طالب علم بھی ہیں لیکن ان کے علم کی نوعیت انتخابی ہے۔ وہ فکر وسخن کی نئی سرزمینوں کی تلاش میں نکلے ہوئے سیّاح ہیں۔ اور وہ اپنی اس سیاحت میں حق بجانب ہیں۔ سیّاح جب اپنے وطن مولود کو چھوڑ کر اجنبی سرزمینوں کی تلاش میں نکلتا ہے تو اسے بہت کچھ قربان بھی کرنا پڑتا ہے۔ سیاح جب اپنی سیاحت نئی سرزمینوں کی کھوج سے کامراں اور ظفر مند واپس لوٹتا ہے تو اس کی ظفر مندی اس کے ملک کی معاشرتی روایات کے لیے چند خطرات بھی پیدا کر دیتی ہے۔ شعروادب کا سیّاح شعروادب کی روایات کے لیے خطرات پیدا کرتا ہے۔ روایت پسندوں کا ادب کے سیّاحوں سے گھبرانا بالکل فطری عمل ہے۔

نشاۃ الثانیہ نے قدیم عقائد اور روایات میں گڑبڑ پھیلا دی۔ قرون وسطی کے بطن سے ایک نیا عہد جنم لے رہا تھا۔ زندگی اور معاشرے کی جو بنیادیں ابھی تک قابل قبول تھیں اب انھیں شک وشبہ کی نظر سے دیکھا جانے لگا۔ وہ اخلاقی اور روحانی قدریں جن کے سہارے فرد کا اپنے معاشرہ کے ساتھ رشتہ قائم تھا جب ٹوٹنے پھوٹنے لگیں تو فرد آہستہ آہستہ اپنے معاشرے سے علیحدہ ہوتا گیا۔ ایسا دور فرد اور معاشرے دونوں کے لیے سخت روحانی اضطراب اور ذہنی کش مکش کا دور ہوتا ہے۔ جب فرد اور معاشرے میں ٹوٹاؤ پیدا ہو جاتا ہے تو اس کی انفرادیت پسندی INDIVIDUALISM اس کا واحد ذہنی اور جذباتی سہارا بن جاتی ہے۔ ایلیٹ نے شیکسپیئر پر سینیکا SENICA کی رواقیت کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے بتایا ہے کہ قدروں اور عقیدوں کے ایسے انتشار کے زمانہ میں فرد کسی مضبوط جذباتی سہارے کی تلاش کرتا ہے پھر چاہے یہ سہارا اس تصور کا حامل ہی کیوں نہ ہو کہ "I AM MY SELF ALONE" الزبتھ کے عہد کی انفرادیت پسندی میں سینیکا کی رواقیت سے پیدا شدہ غرور میں مونٹین کی لاادریت اور مکیاولی کی کلبیت کی زبردست آمیزش ملتی ہے۔ کسی بھی عہد میں انفرادیت پسندی۔ لاادریت۔ رواقیت اور کلبیت کے رویّے کیوں جنم لیتے ہیں۔ اسے محض پیداواری رشتوں کی تبدیلیوں سے نہیں سمجھا جاسکتا انھیں سمجھنے کے لیے اقتصادیات کے علاوہ دوسری بہت سی چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے۔

بہر حال کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ اگر شاعر کا رشتہ اپنے قارئین سے وہ نہیں رہا جو یونان میں تھا تو اس میں شاعر کی مرضی کو اتنا دخل نہیں تھا جتنا کہ بدلے ہوئے سماجی حالات کا دباؤ تھا۔ مارکسی لوگ حالات اور تاریخ کی جبریت کے بڑے قائل ہوتے ہیں۔ میں اسی جبریت کی طرف اشارہ کر رہا ہوں۔ آج کا شاعر کلبی اور قنوطی کیوں ہے۔ وہ خود کو جلا وطن کیوں محسوس کرتا ہے۔ اس کا سبب شاعر کے ہاضمہ اور پیٹ کے پھوڑوں میں تلاش کرنا بیکار ہے۔ اس کا سبب معلوم کرنا ہو تو معاشرتی حالات کا مطالعہ کرنا چاہیے اور معاشرتی حالات سے میرا مطلب ہرگز وہ حالات نہیں ہیں جن کا ذکر بلنز اور ممتاز حسین کی تنقیدوں میں ہوا کرتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ انفرادیت پسندی انسانی شخصیت کا کوئی بہت قابل تعریف گن ہے۔ جسے بانس پر چڑھا کر چاروں طرف گھمایا جائے۔ انفرادیت

پسندی تو زہر کا لبریز جام ہے۔ یہ انسان کی شخصیت کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی ہے۔ لیکن اس کا کیا علاج کہ یہ جام آج کے انسان کا مقدر ہے۔ پاسترناک کے لیے مشکل نہیں تھا کہ وہ شراب خانہ میں جا کر سردار جعفری کے تیسرے شرابی کے ساتھ مل کر دوڈ کا پیتا اور آوارہ کے گیت گاتا لیکن اس نے بھی جام ہلاہل پیا CONFORMISM کسی قسم کا بھی ہو آسان ہوتا ہے اس کا یہ مطلب نہ نکالا جائے کہ آج کا شاعر اپنی انفرادیت پسندی کے خول میں پڑا چیستانوں اور معموں میں مگن رہتا ہے۔ اس کی تجسس اور تلاش جاری ہے۔ اور یہ تلاش اپنے آڈینس کی نہیں بلکہ اپنی IDENTITY کی ہے۔ خود کو پا کر وہ اپنا آڈینس بھی پا لے گا۔ آج کا شاعر معاشرے سے ٹوٹ کر خوش نہیں وہ پھر سے معاشرے کے ساتھ اپنا رشتہ استوار کرنا چاہتا ہے۔ لیکن یہ عمل اتنا پیچیدہ۔ اتنا کربناک اتنا الجھا ہوا ہے کہ محض کمیونسٹ مینی فسٹو اور کتابوں پر انعامات اور حکومت کے خطابات اور ''گفتگو'' کے اداریوں اور مشاعروں میں شرکت کے ذریعہ اس کے الجھے ہوئے دھاگوں کو سلجھایا نہیں جا سکتا۔ فرد اور معاشرے کے ٹوٹاؤ کا مرثیہ راشد نے ان لفظوں میں پڑھا ہے۔

شکستِ مینا و جام برحق
شکستِ رنگ عذار محبوب بھی گوارا
مگر۔ یہاں تو کھنڈر دلوں کے
(..... یہ نوع انسان کی
کہکشاں سے بلند و برتر طلب کے اجڑے ہوئے مدائن۔)
شکست آہنگ حرف و معنی کے نوحہ گر ہیں۔

نئے شاعر کو حرف و معنی کے نئے آہنگ کی تلاش ہے۔ وہ دن بڑا مبارک ہوگا جب انسان حرف و معنی کے اس نئے آہنگ کو پا لے گا۔ جب انسان میں اپنے معاشرے کے ساتھ ہم آہنگی کا احساس پیدا ہوگا۔ اس وقت شاعر کا خطاب ایک محدود حلقہ سے نہیں بلکہ پورے اجتماع سے ہوگا۔ وہ چوراہوں پر نظمیں پڑھتا ہوگا اور ہزاروں لوگوں کا اجتماع اسے اسی طرح سنے گا جس طرح کسی زمانہ میں یونانی شاعروں کو یونانی معاشرہ سنا کرتا تھا یا جس طرح لوگ بیلاڈ اور ترو بیدور کے نغمے سنا کرتے تھے۔ کیا عجب ہے کہ وہ بھی کبیر کی طرح گاؤں گاؤں اپنے گیت سناتا پھرے۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے ذریعہ اس کی شاعری لاکھوں دلوں میں اپنا گھر بناتی پھرے۔ سوال یہ ہے کہ کیا ایسا زمانہ آئے گا۔ کیا انسان پھر سے اپنے معاشرہ کو اسی بنیادوں پر قائم کرنے میں کامیاب ہوگا جو اس کی روحانی اور جسمانی زندگی میں ہم آہنگی پیدا کریں، اسے زندگی کا بھرپور احساس دیں، جو اس میں اشتراک عمل کا جذبہ پیدا کریں اور اس کے احساس جلاوطنی کو دور کر کے اسے SENSE OF BELONGING عطا کریں۔

مستقبل کے متعلق کیا پیشین گوئی کی جا سکتی ہے۔ ہاں البتہ اتنا کہا جا سکتا ہے کہ ایسے خوش آیند معاشرہ کا جو بھی تصور سردار جعفری کے ذہن میں رہا ہو نئے شاعر کی سب سے بڑی المنا کی یہی ہے کہ اس کے پاس ایسا کوئی تصور نہیں ہے جو خواب سردار جعفری نے دیکھا تھا نیا شاعر اس کی بھیانک تعبیر دیکھتا ہے۔

مرگ اسرافیل ہے
گوش شنوا کی لب گویا کی موت
چشم بینا کی دل دانا کی موت
تھی اسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤ ہو
تھی اسی کے دم سے سینوں میں تمنا کی نمو
اہل دل سے اہل دل کی گفتگو
اہل دل جو آج گوشہ گیر و سرمہ در گلو
اب تنانا ہو بھی غائب اور یارب ہا بھی گم
اب گلی کوچوں کی ہر آوا بھی گم
یہ ہمارا آخری ملجا بھی گم

معنی کونسی چٹان پر بیٹھا ہے

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

معنی کونسی چٹان پر بیٹھا ھے

ایک طرف فنکار ہے اور دوسری طرف زندگی کا پھیلاؤ، زندگی اور خارجی دنیا کا تجربہ وہ دوسرے لوگوں کی طرح اپنے حواس کی مدد سے کرتا ہے۔ اس معاملہ میں وہ دوسرے آدمیوں سے مختلف نہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ چونکہ وہ فنکار ہے اس لیے قدرت کی طرف سے اسے حواس کی قوت دوسرے لوگوں سے زیادہ ودیعت کی گئی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے اور اکثر ایسا ہوا ہے کہ وہ حواس کے معاملہ میں بدنصیبی کا بھی شکار رہا ہو۔ آخر فنکار اندھے بھی تو ہوئے ہیں۔ کسی میں حسِ سماعت بہت تیز نہیں ہوتی اور کسی میں قوتِ شامہ کمزور ہوتی ہے۔ پھر ایسا بھی نہیں کہ چونکہ ایک آدمی فنکار ہے اس لیے زندگی اسے تجربات کی دولت سے مالا مال کرنے کے لیے کوئی خصوصی اہتمام کرتی ہو۔ وہ بھی عموماً ایسے ہی تجربات سے گذرتا ہے جن سے ایک عام آدمی گذرتا ہے۔ اس کے لیے یہ ممکن نہیں کہ زندگی کے تمام تجربات سے گذرے۔ تمام تجربات سے گذرنے کا مطلب ہے تمام لوگوں کی زندگی جینا اور یہ ممکن نہیں۔ نہ وہ پائلاٹ بن کر ہوا میں اُڑتا ہے اور نہ ملاّح بن کر سمندری طوفانوں کے خطرات جھیلتا ہے۔ نہ وہ پہاڑ چڑھتا ہے نہ رنڈی کے کوٹھے۔ نہ وہ الکشن لڑتا ہے نہ جنگ۔ زندگی کے ہزاروں کاموں میں سے وہ وہی کام کرتا ہے جو قسمت سے اس کے حصّہ میں آئے ہیں۔ کبھی کبھی تو وہ بہت ہی غیر دلچسپ اور سپاٹ سی زندگی گذارتا ہے۔ اس کا دنیا کا تجربہ دوسرے عام لوگوں کے تجربات کے مقابلہ میں نہایت ہی محدود اور ارزاں ہوسکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ دوسرے لوگوں نے اس سے زیادہ مما لک کا سفر کیا ہو، زیادہ عورتوں سے عشق لڑائے ہوں، زیادہ قسم کی شرابیں پی ہوں اور زیادہ مہمات سر کی ہوں۔ وہ فنکار جس کے تجربات کا دائرہ وسیع ہو لازمی طور پر بڑا فنکار نہیں بنتا۔ تجربات کی کثرت اور رنگارنگی کسی فنکار کے فن کی صفت ہوسکتی ہے قدر نہیں۔ ذاتی تجربات کا دائرہ محدود ہونے کے باوجود فنکار بڑا فن تخلیق کرسکتا ہے۔

فی الحقیقت یہ فنکار کی قوتِ تخیل ہے جو اسے ایک زندگی میں ہزار لوگوں کی زندگی جینے کا اہل بناتی ہے۔ تخیل کی مدد سے وہ زمان و مکان کی حدود کو پار کرسکتا ہے، جو کچھ اس پر نہیں بیتی اس کا تجربہ حاصل کرسکتا ہے، اور جو کچھ اس نے نہیں دیکھا یا بھگتا اُسے دیکھ اور بھگت سکتا ہے۔ وہ ایک حاسد کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے، حسد کی آگ میں سُلگنے کے کیا معنی ہیں، وہ ایک خونی کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے آدمی کا قتل کر کے ایک آدمی کتنا آدمی رہ سکتا ہے، کہیں وہ اخبار میں پڑھتا ہے کہ ایک عورت نے عشق میں ناکام ہو کر خودکشی کرلی اور وہ سوچتا ہے کہ عشق میں کامیابی اور ناکامیابی کے کیا معنی ہیں۔ مشاہدہ فنکار کے ذہن میں یادداشت کی شکل میں محفوظ رہتا ہے اور تخیل مشاہدہ سے اپنی غذا حاصل کرتا ہے۔ فنکار نے اِس دنیا میں جو کچھ دیکھا ہے اور جو کچھ تحریر کیا ہے اسے اپنے تخیل کی مدد سے ایسی گہرائی اور پہنائی بخشتا ہے جو محض ذاتی اور انفرادی تجربہ سے کہیں زیادہ شدید اور معنی خیز ہوتی ہے۔ یعنی فنکار کے

تخیل میں اتنی قوت ہوتی ہے کہ وہ ایک عام تجربہ کی تمام وسعتوں اور گہرائیوں کی تھاہ لے سکے اور تجربہ کو اس کی آخری حدود تک پہنچائے۔

تخلیقی سرگرمی عبارت ہے خارجی دنیا اور گردوپیش کی تہذیبی فضاؤں سے ایک ایسا رشتہ قائم کرنے سے جو حرکی ہو۔ یہ رشتہ لاگ کا بھی ہوسکتا ہے اور لگاؤ کا بھی۔ انحراف بھی اسی سے کیا جاتا ہے جس سے انسان کا رشتہ شدید ہو۔ اردو کا شاعر غزل کے خلاف بغاوت کرسکتا ہے، سانیٹ یا ہائی کو کے خلاف بغاوت کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ فنکار خارجی دنیا سے غافل یا بے نیاز نہیں ہوتا۔ لیکن خارجی دنیا کا تجربہ اس کا اپنا ہوتا ہے جسے وہ شخصی رنگ میں پیش کرتا ہے، کیونکہ وہ سائنسداں نہیں ہوتا جو معروض کا علم غیر شخصی انداز میں حاصل کرے۔ خارجی دنیا کو فنکار نے جیسا پایا اور بھگتا ہے، فنکار کا فن اسی کا آئینہ ہوتا ہے، حادثات کی دنیا سے ٹکرا کر فنکار کا احساس ایک موہوم شکل میں اسے بے چین کرتا رہتا ہے۔ وہ نہیں جانتا کہ اسے کیا کہنا ہے تاوقتیکہ وہ کہہ نہیں لیتا۔ اگر وہ جان لے کہ اسے کیا کہنا ہے تو اس کے معنی ہوں گے کہ وہ تخلیق کی ہوئی چیز کو پھر سے تخلیق کر رہا ہے۔ تخلیق کا مطلب ہے موہوم دُھندلے منتشر مواد کو فارم کے نظم وضبط کے ذریعہ ایک مخصوص شکل عطا کرنا۔ اسی لیے فنکار نہیں جانتا اور جان بھی نہیں سکتا کہ جو چیز وہ تخلیق کر رہا ہے وہ اپنی آخری شکل میں کیسی ہوگی۔ وہ اُن مقاصد سے بالکل مختلف بھی ہوسکتی ہے جو لکھتے وقت اس کے سامنے تھے۔ اس کا مقصد ہوتا ہے شیطان کو خبیث اور مکروہ بتانے کا لیکن شیطان شر کی قوّت کا تاریک حُسن پیدا کرلیتا ہے۔ کبھی وہ شیطان کی تصویر کشی کرنا چاہتا ہے لیکن یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ وہ توفی الحقیقت اپنی ہی تصویر بنا رہا ہے۔ سادہ لوح فکر یہ سمجھتی ہے کہ فن پارہ کسی ایک خیال یا ایک نکتہ کو پیش کرتا ہے، حالانکہ فن پارہ ایک ایسے تجربہ کا بیان ہوتا ہے جو پیچیدہ اور پہلودار ہوتا ہے اور اسے نچوڑ کر کسی ایک خیال یا ایک نکتہ کو حاصل کرنے کی کوشش بارآور ثابت نہیں ہوتی۔ اس سوال کا بھلا کوئی کیا جواب دے سکتا ہے کہ ہملٹ یا میکبتھ میں شیکسپیئر نے کونسا خیال پیش کیا ہے؟ یا ویسٹ لینڈ میں ایلیٹ کونسے نکتہ کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ نظم وہی کہتی ہے جو کچھ کہ وہ ہوتی ہے۔ نظم میں معنی کا بیان ایک یا دو شعروں میں دوٹوک انداز میں نہیں ہوتا، بلکہ معنی استعاروں، علامتوں اور پیکروں، حتّی کہ لفظوں کی آوازوں کے شکنجہ میں اس طرح جکڑا ہوتا ہے کہ جہاں آپ نے معنی کو الگ کرنے کی کوشش کی تو معنی کے ساتھ ساتھ استعاروں کے دھاگے بھی اُلجھے چلے آتے ہیں۔ تخلیق کے لمحہ میں معنی الفاظ میں ڈھلتے جاتے ہیں اور الفاظ معنی کی تشکیل کرتے جاتے ہیں۔ تخلیق کے عمل کے دوران فنکار احساس کی ایک دُھندآلود لینڈ سکیپ سے گذرتا ہے۔ وہ چیزوں کو وضاحت بخشتا ہے، واہمہ کو شکل عطا کرتا ہے، تجرید کو ٹھوس بناتا ہے اور لاشعور کی دھندلی فضاؤں کو اُجالتا ہے اور اس طرح دُھند چھٹتی ہے اور احساس کی موہوم سرزمین کھلی دھوپ میں چمک اُٹھتی ہے۔ جب آپ اس سے پوچھیں گے کہ وہ کونسی بات کہنا چاہتا تھا تو وہ پورے لینڈ سکیپ کی طرف اشارہ کردے گا۔ لینڈ سکیپ میں درختوں کا جھنڈ، چٹانیں اور جھرنوں کا پانی ہوتا ہے۔ معنی کسی چٹان پر بیٹھا وعظ کرتا نظر نہیں آتا۔

شلر نے فارم کو تخلیق کی اندھی جبلّت کے ہاتھوں مادّے کی تباہی کہا ہے۔ خود ارسطو کے یہاں یہ تصوّر ملتا ہے کہ فارم فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے جبکہ مادّہ یا مواد خارج کی چیز ہے۔ مجسّمہ کا تصوّر فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے

جسے وہ پتھر کی سِل میں منتقل کرتا ہے۔ پتھر ایک پتھر کی حیثیت سے گویا تباہ ہو جاتا ہے اور ایک مجسّمہ کی شکل میں نیا روپ اختیار کرتا ہے۔ اب آپ مجسّمہ پر ایک پتھر کی حیثیت سے، یا ایک پتھر کے جز و کی حیثیت سے غور نہیں کرتے بلکہ ایک فن پارہ کے طور پر اُس پر دھیان مرکوز کرتے ہیں معاشرتی نقادوں کی مصیبت یہی ہے کہ وہ سماجی افسانہ پر غور نہیں کرتے بلکہ اکثر و بیشتر افسانہ کو نظر انداز کر کے پورے سماج ہی پر بحث شروع کر دیتے ہیں۔ فن پارہ ایک ترکیبی وحدت (ORGANIC WHOLE) ہوتا ہے۔ یعنی وہ تمام عناصر جو ایک فن پارے کو جمالیاتی سالمیت بخشتے ہیں وہ سب اس کے اندر موجود ہوتے ہیں، فن پارے کے باہر نہیں ہوتے، اور اگر باہر رہ گئے ہیں، یا ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ باہر رہ گئے ہیں تو اس میں قصور فن پارے کا نہیں ہمارے علم کی حدود کا ہے۔ وہ تصویریں یا نظمیں جن کا موضوع یونانی اساطیر سے لیا گیا ہے ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے اساطیر کی واقفیت ضروری ہے۔ اعلیٰ ادب کا مطالعہ ایک ایسے پختہ اور تربیت یافتہ ذہن کا مطالبہ کرتا ہے جو گرد و پیش کی دنیا اور اس کے تہذیبی ورثہ سے بے خبر نہ ہو۔ جس طرح فنکار اپنی پوری نسل کے تہذیبی ورثہ اور دانشمندی کو اپنے لہو میں تحلیل کر کے تخلیق فن کرتا ہے، اسی طرح ایک تربیت یافتہ قاری اپنے علمی اور تہذیبی سرمایہ کو جزوِ شخصیت بنا کر فن پارہ کی طرف بڑھتا ہے۔ صاف بات ہے مطالعہ کا یہ طریقہ ریلوے بک سٹال سے کوئی بھی دیدہ زیب کتاب خریدنے اور دوسرے اسٹیشن پر پھینک دینے سے نوعی طور پر مختلف ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اعلیٰ ادب سے فیضیابی کے لیے کسی اختصاصی علم کی ضرورت نہیں ہوتی، اور جس علم کی ضرورت ہوتی ہے وہ ایک تعلیم یافتہ ذہن اپنی دانشورانہ سرگرمیوں کے ذریعہ غیر شعوری طور پر حاصل کرتا رہتا ہے۔ اپنی زبان کے مقابلہ میں اسے دوسری زبانوں کے تہذیبی ورثہ کو زیادہ عرق ریزی سے سمجھنا پڑتا ہے، اسی لیے دوسری زبانوں کی شاعری کو محض پڑھا نہیں جاتا بلکہ دیدہ ریزی سے ان کا مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ فن پارہ کے قائم بالذات ہونے کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ وہ اپنے اندر ایک جہانِ معنی لیے ہوتا ہے۔ اور اس معنی کی آگہی فن پارہ کے اندر رہ کر حاصل کی جاتی ہے، باہر رہ کر نہیں اور قاری کے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ وہ دوسرے علوم اور ماخذات سے معلومات حاصل کرے یا کسی خاص علم میں مہارت پیدا کرے۔ اس کے لیے زندگی اور گرد و پیش کی دنیا کا وہ علم کافی ہے جو ایک باشعور انسان کے طور پر وہ حاصل کرتا ہے۔ فنکاری، جیسا کہ براڈلے نے بتایا ہے، فنکار کے جمالیاتی تجربہ کو اس بکھرے ہوئے مواد سے علیحدہ کرنے کا عمل ہے جسے زندگی اور کائنات فنکار کے سامنے پیش کرتی ہے۔ جس طرح تصویر کو فریم کر کے ہم اسے کمرے کی دوسری چیزوں سے علیحدہ کرتے ہیں، اسی طرح فنکار زندگی کے بکھرے ہوئے مواد سے اس حصّہ کو منتخب کرتا ہے جو اس کے لیے کوئی قدر رکھتا ہے اور اسے فارم عطا کر کے باقی ماندہ مواد سے علیحدہ کرتا ہے اور اس طرح اسے جمالیاتی سطح پر ہمارے لیے قابلِ قبول بناتا ہے۔ یاد رکھیے کہ فارم محض فریم نہیں ہے۔ فریم میں زندگی کا مواد جیسا ہے ویسا ہی رہتا ہے اور اس طرح صحافتی حقیقت نگاری کا نمونہ بنتا ہے۔ فارم میں یہ مواد ایک نئی ترتیب و ترکیب پاتا ہے اور اسے نئی ترتیب دینے میں فنکار کے طرزِ احساس اور شخصیت کا بڑا حصّہ ہوتا ہے۔ آرٹ میں اب محض زندگی کا عکس نہیں ہوتا، بلکہ اس زندگی کا عکس ہوتا ہے جسے فنکار نے دیکھا ہے۔ اسی لیے فنکار کے لیے ممکن نہیں کہ وہ مستعار نقطۂ نظر سے

زندگی کو دیکھے تاوقتیکہ وہ اپنی شخصیت کو مکمل طور پر مٹا کر دوسروں کے نظریات کا حلقہ بگوش نہ ہو جائے۔ اسی لیے نقاد زیادہ سے زیادہ یہ کرسکتا ہے کہ وہ دیکھے زندگی کا جو عکس فن میں نظر آتا ہے وہ کیسا ہے، یا فنکار جو کچھ دیکھ رہا ہے وہ ٹھیک سے دیکھ رہا ہے یا نہیں۔ فنکار سے یہ مطالبہ کہ وہ زندگی کو نقاد کے نقطۂ نظر سے دیکھے قابلِ عمل نہیں ہے، کیونکہ آدمی کے لیے ممکن نہیں کہ وہ دوسروں کے طرزِ احساس اور شخصیت کے مطابق اپنی شخصیت کو ڈھالے۔ اوپر کے تجزیہ سے یہ بھی واضح ہوگیا ہوگا کہ فارم نے مادّہ کو تباہ کر دیا۔ اور فن پارہ میں جو مواد ہے اس نے ایک خاص شکل اختیار کرلی ہے جو فارم کی عطا کردہ ہے۔ اب آپ فارم کے مواد پر اس طرح غور نہیں کر سکتے گویا وہ زندگی کا مواد ہے، زندگی کا مواد فنکارانہ مواد بن گیا ہے جس پر غور کرتے وقت ہمیں فنّی حدود کا خاص طور پر خیال کرنا پڑتا ہے۔

وہ لوگ جو ادب میں موضوع پر اصرار کرتے ہیں اُن کا کہنا ہے کہ فارم کا لفظ بذاتِ خود کسی نہ کسی CONTENT کی طرف اشارہ کرتا ہے اور انتہائی داخلی شخصی اور غنائی نظم میں بھی کوئی نہ کوئی خیال، تجربہ یا واقعہ ایسا ہوتا ہے جسے نثر کی زبان میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ اُن کے برخلاف ہیئت پسندوں کا کہنا ہے کہ نظم کا GERMINAL IDEA تو نشو و نما پاکر اب شاخوں، پتّوں، اور پھولوں میں بدل گیا ہے، اور اس پورے ہرے بھرے درخت سے یعنی فن پارہ سے اب آپ اُس بیج کو الگ نہیں کر سکتے جس سے درخت پُھوٹا ہے۔ شاعری کا یہ نباتاتی تصوّر جو ایک طرف تو افلاطون کے نظریۂ نقل کا توڑ ہے اور دوسری طرف اخلاقی اور تلقینی بدعت کی تنسیخ ہے، رُومانیوں کا دیا ہوا ہے جو بعد میں علامت پسندوں اور روس کے ہیئت پسندوں میں مقبول ہوتا ہوا ہمارے زمانہ تک پہنچا ہے۔ ہمارے زمانہ میں ہیئت سے الگ کر کے اس کی سماجی معنویت پر اتنا زور دیا کہ فنکاری محض مشاطگی بن گئی۔ یعنی فنکار کے لیے ایک اچھا کرافٹ مین ہونا کافی ہے، باقی موضوع تو اسے سماج یا ریاست بھی دے سکتی ہے۔ اور اس کا کام اس موضوع کو گویا عوام کے لیے دلکش اور دل نشین بنا کر پیش کرنا ہے۔ جو لوگ ادب اور آرٹ کی جمالیات سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ یہ تصوّر کتنا ناقص ہے۔ یہ تصوّر اس غلط مفروضہ پر مبنی ہے کہ فنکار کے پاس اسلوب اور زبان کا رنگ و روغن ہوتا ہے جس سے وہ کسی بھی موضوع کو چمکا کر پیش کرسکتا ہے۔ اسی تصوّر کا ایک شاخسانہ یہ تصوّر بھی ہے کہ آرٹ، فلسفہ اور دوسرے علوم کے پیچیدہ اور مشکل مسائل کو آسان بنا کر پیش کرتا ہے۔ اوّل تو یہ کہ آرٹ اور خصوصاً جدید آرٹ کتنا آسان ہے اس سے ہم بے خبر نہیں۔ دوم یہ کہ دوسرے علوم خصوصاً فلسفہ اور ہمارے زمانہ میں نفسیات، اقتصادیات اور عمرانیات کے تصوّرات کے ساتھ ادب اور آرٹ نے جو سلوک کیا ہے اس کا اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو اِن علوم کے ماہرین کو خوش ہونے کے مواقع کم ہی میسّر آئیں گے۔ ذرا ڈانٹے کے طربیۂ خداوندی کے ذریعہ سینٹ تھامس کی SUMMA THEOLOGICA کو سمجھنے کی کوشش کیجیے۔ یا اقبال کی شاعری کی مدد سے نطشے برگساں، یا عبدالرحمٰن جیلی کے فلسفوں کو سمجھنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ اس راستہ پر آپ کتنی دور چل سکتے ہیں۔ ارے خود مارکسی نقاد مارکسی شاعروں سے خوش نہیں رہ سکے، کیونکہ شاعروں کے یہاں انھیں ایسے عناصر نظر آئے جو آرتھوڈوکس مارکسزم کے بنیادی عقائد سے ہم آہنگ نہیں تھے۔ وجہ یہ ہے کہ فن کسی نظامِ افکار کی پیروی کرنے کی بجائے اس نظام سے اپنے کام کی چیز لے لیتا ہے اور

جو کچھ وہ لیتا ہے اسے فنکار کا تخیل اس قدر بدل دیتا ہے کہ فن پارہ کے خیال کا اصل ماخذ اب اس خیال کی کسوٹی نہیں بن سکتا۔ فن پارہ جو حقیقت بیان کرتا ہے اس کی صداقت کی پرکھ فن پارہ کے اندر ہی رہ کر ممکن ہے۔ گویا نقاد کا کام یہ دیکھنا رہ جاتا ہے کہ فنکار نے دوسرے علوم سے مستعار خیالات سے کیا کام نکالے ہیں۔ موضوع کو ہیئت سے الگ کر کے دیکھنے کا ایک ناگوار نتیجہ یہ آیا ہے کہ نقاد موضوع پر ایک سماجی علوم کے ماہر کی طرح غور کرنے لگتا ہے، اور محسوس کرنے لگتا ہے کہ جو بات سماجی اور سیاسی اعتبار سے اتنی اہم اور بنیادی ہو اُس سے بھلا فنکار بے نیازی کیسے برت سکتا ہے؟ آپ تو جانتے ہی ہیں کہ روزانہ اخبار میں کم اکم پانچ دس خبریں تو ایسی آتی ہی ہیں جو ہماری دنیا کے اہم ترین واقعات کی خبر دیتی ہیں۔ ڈالر کا بحران ایک ماہر اقتصادیات کے پیٹ میں پھوڑے پیدا کر سکتا ہے، لیکن فنکاران پھوڑوں کی بجائے اپنے زخمِ جگر ہی کا ذکر کرتا رہتا ہے۔ کسی لبرل مسلمان سے پوچھیے۔ وہ تو یہی کہے گا کہ آج کے زمانہ میں شاعری کا موضوع تو مسلم پرسنل لا رکا مسئلہ ہی ہو سکتا ہے۔ ایٹم بم کی موجودگی میں پھول اور عورت پر شعر کہنا زبردست ذہنی عیاشی ہے۔ اگر اس طرزِ فکر کو جاری رکھا جائے تو آج کے زمانہ میں اردو شاعروں کا موضوع اردو زبان کے سوا دوسرا ہو ہی نہیں سکتا۔

ہیئت پسند جب کہتے ہیں کہ نظم کے معنی وہی ہیں جو نظم کے ایک ایک لفظ میں سرایت کیے ہوئے ہیں اور نظم کا مواد اس کی ہیئت سے الگ نہیں، اور نظم کی قدر اس کے موضوع، معنی، یا مواد میں نہیں بلکہ اس کی ہیئت ہی میں ہے تو وہ بات غلط نہیں کہتے، لیکن اس سے اس قاری اور نقاد کا مسئلہ حل نہیں ہوتا جو نظم کے معنی، موضوع، یا بنیادی خیال یا مرکزی تجربہ کی ڈور پکڑے نظم کی پُرپیچ راہوں سے گذرنا چاہتا ہے۔ وہ یہ قبول کرنے کو رضامند نہیں ہوگا کہ نظم محض زبان، اسلوب، استعاروں، علامتوں، اور شعری پیکروں کا جال ہے۔ وہ موضوع، معنی، اور مواد کو ہیئت سے الگ کر کے دیکھنا، سمجھنا اور پرکھنا چاہے گا، غنائی، شخصی اور داخلی شاعری میں یہ کام مشکل ہے۔ اس کے باوجود کسی بھی غنائی نظم کی تنقیدی بحث محض اس کی ہیئت تک محدود نہیں رہی اور نقادوں نے نظم کے باریک سے باریک معنی اور نازک سے نازک خیال کو بھی نظم سے الگ کیا ہے۔ ان کی موٹی انگلیوں کا لمس پا کر معنی کا یہ نازک آبگینہ چاہے داغدار، یا مسخ ہو گیا ہو، یا ٹوٹ پھوٹ کر رہ گیا ہو۔ اس کے باوجود، اور اس احساس کے باوصف کہ معنی یا موضوع کو اس طرح پوری نظم سے الگ کرنا مناسب طریقۂ کار نہیں، اپنی تنقیدی مجبوریوں کے تحت نقادوں نے اس طریقۂ کار کو روا رکھا ہے، کیونکہ اس طریقۂ کار کے بغیر فن پارہ کی تنقید ممکن نہیں۔ غنائی شاعری میں تو مواد کا عنصر بہت ہی مہین اور نازک ہوتا ہے لیکن ڈراما، ناول، افسانہ اور مختلف اور متنوع قسم کی بیانیہ شاعری مواد کی کافی دبیز تہیں لیے ہوتی ہے۔ نقاد کے لیے اب مواد کو ہیئت سے الگ کرنا مشکل نہیں رہتا۔ وہ ناول اور ڈراما کے کردار، کرداروں کی نفسیاتی الجھنیں، اخلاقی کشمکش، سماجی رویّوں کا تجزیہ اور محاکمہ کرتا ہے۔ وہ ناول کی واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، حقیقت پسندی کی بھی بحث کرتا ہے۔ وہ یہ بھی دیکھتا ہے کہ ناول کا موضوع کیا ہے، اس کی سماجی اور اخلاقی اہمیت کیا ہے۔ اس کے بعد وہ ناول یا ڈرامے کی ہیئت پر نظر کرتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ فنکار نے اپنے مواد کو پیش کرنے میں کونسے تکنیکی حربوں کا استعمال کیا ہے۔ اس کی لفظیات اور زبان کی کیا خصوصیات ہیں، اس کا اندازِ

بیان کس نوع کا ہے، روایتی ہے، سجا سجایا ہے، سادہ وپُرکار ہے پیچیدہ اور گنجلک ہے۔اس نے تشبیہوں استعاروں اور علامات کا استعمال کس ڈھنگ سے کیا ہے۔ تشبیہیں فرسودہ تو نہیں، استعاروں کی غیر ضروری بھرمار تو نہیں، علامات موزوں ہیں یا نہیں، یعنی اُن چیزوں کی مناسب نمائندگی کرتی ہیں یا نہیں جن کے لیے وہ استعمال کی گئی ہیں۔غرض یہ کہ تنقید کا TIME HONOURED طریقۂ کار موضوع اور ہیئت کی ثنویت پر قائم ہے۔ قاری فن پارہ کو ایک وحدت کے طور پر قبول کرتا ہے۔ جب فن پارہ اس کی سمجھ میں نہیں آتا، یا اگر سمجھ میں آجاتا ہے لیکن وہ اسے تنقیدی طور پر سمجھنا چاہتا ہے تو فن پارے کو وہ مواد اور ہیئت میں تقسیم کرتا ہے، لیکن اس تقسیم کے بعد جب وہ پھر فن پارہ کی طرف پلٹتا ہے تو فن پارہ اس کے لیے ایک وحدت ہی ہوتا ہے، یعنی مطالعہ کے دوران وہ موضوع یا مواد کو ہیئت یا زبان سے علیٰحدہ کر کے نہیں دیکھتا۔ گویا نظم کا پڑھنا اور اُس سے لطف اندوز ہونا نظم کا تجزیہ کرنے یا اس کا تنقیدی مطالعہ کرنے سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ پڑھنے کے دوران ہم نظم کے موضوع یا مواد کو اس کی ہیئت سے علیٰحدہ کر کے نہیں دیکھتے۔ ایسا نہیں ہوتا کہ ہم ایک سطح پر خیال سے لطف اندوز ہوں اور دوسری سطح پر اس اسلوب سے جو خیال کی پیش کش کے لیے ایجاد کیا گیا ہو۔ افسانہ، ناول، یا ڈراما میں بھی کہانی، واقعات اور کرداروں کو آپ اُن الفاظ سے علیٰحدہ کر کے نہیں دیکھتے جن کے ذریعہ وہ بیان ہوئے ہیں۔ نظم کے مطالعہ کے دوران آپ ایک تجربہ سے گذرتے ہیں، یہ تجربہ وحدانی ہے۔ نظم کو ختم کرنے کے بعد آپ موضوع اور ہیئت کو الگ الگ کر کے دیکھتے ہیں لیکن جب دوبارہ نظم پڑھنا شروع کرتے ہیں تو پھر ان دو علیٰحدہ کی ہوئی چیزوں کو جوڑتے نہیں کیونکہ انہیں جوڑ کر نظم کو پایا نہیں جاسکتا، نظم کو پانے کے لیے آپ کو نظم کے تجربہ سے گزرنا پڑتا ہے جو اپنی اوّل اور آخر شکل میں وحدانی ہے۔ گویا ہیئت اور موضوع کی تفریق قاری کے ذہن میں ہوتی ہے، نظم میں نہیں ہوتی اپنے طور پر حُسنِ خیال اور حُسنِ بیان سے الگ الگ واقفیت حاصل کرنے کے باوجود، جب آپ نظم کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں تو نظم نہ آپ کو حُسنِ خیال بخشتی ہے۔ نہ حسنِ بیان، بلکہ اُس حسن کے تجربہ سے دوچار کرتی ہے جو خیال اور بیان دونوں کے باہم FUSION کا نتیجہ ہے۔ جب آپ نظم سے لطف اندوز ہونے، اس کے تجربہ میں شریک ہونے، اس کا پورا تاثر قبول کرنے کے لیے نظم کو پڑھتے ہیں تو آپ کا طریقہ یہ نہیں ہوتا کہ آپ زبان کو ایک الگ چیز کے طور پر دیکھیں، معنی کو دوسری چیز کے طور پر، اور پھر دونوں کو باہم ملا کر تیسری چیز کو حاصل کرنے کی کوشش کریں جو آپ کے نزدیک نظم ہے۔ براڈلے نے ایک دلچسپ مثال کے ذریعہ اس نکتہ کی وضاحت کی ہے کہ نظم کو پڑھتے وقت آپ معنی کو زبان سے اتنا ہی علیٰحدہ کر کے دیکھتے ہیں جتنا مثلاً کسی آدمی کو مسکراتا دیکھ کر آپ اس کے چہرے کے خطوط کو جو اس کے احساس کو ظاہر کرتے ہیں، یا اس احساس کو جس کا اظہار چہرے کے مسکراتے خطوط ہیں، ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ جس طرح خطوط اور اس کے معنی آپ کے لیے ایک ہیں اسی طرح نظم میں لفظ و معنی بھی ایک اکائی ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ ہم ہماری تنقیدی ضرورتوں کے تحت ہیئت و معنی کو الگ الگ کر سکتے ہیں، تنقید معنی کی وضاحت، مواد کا تجزیہ اور طرزِ احساس کا مطالعہ کر سکتی ہے لیکن یہ طریقۂ کار موضوع بجھانے اور طرزِ احساس کی

اصلاح کرنے والے PRESCRIPTIVE طریقۂ کار سے مختلف ہے۔ نقاد اپنی تنقیدی مجبوری یعنی موضوع کو ہیئت سے الگ کرنے کا ناجائز فائدہ نہیں اُٹھاتا۔ یعنی یہ اخلاقی طور پر پسندیدہ بات نہیں کہ وہ موضوع کو ہیئت سے الگ کر کے سماجیات یا اخلاقیات کی تجربہ گاہ میں لے جائے اور اس پر عملِ جراحی کرے۔ عملِ جراحی پوری نظم پر ہونا چاہیے۔ کیونکہ ہیئت سے الگ ہونے کے بعد موضوع وہ معنی نہیں رکھتا جو ایک مخصوص ہیئت اسے عطا کرتی ہے۔ قاری کو حق ہے کہ کسی پیچیدہ گنجلک یا مُبہم نظم کو سمجھنے کے لیے معنی کے اس بیج کی تلاش کرے جس سے نظم کا درخت پھوٹا ہے۔ آپ اسے لاکھ سمجھائیں کہ معنی کو ہیئت سے الگ کرنا گوشت کا ناخن سے جُدا کرنا ہے، وہ اپنی بات پر اڑا رہے گا۔ وہ نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے نظم کو سمجھنا چاہتا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ ایلیٹ کی اِس بات کو کہ آپ نظم کو اس وقت تک سمجھ بھی نہیں سکتے جب تک آپ اس سے لطف اندوز نہ ہوں، سوفیصدی درست سمجھتا ہے۔ اسے اُس ڈور کی تلاش ہے جس کا سرا پکڑ کر وہ نظم کی پُر پیچ راہوں سے گذر سکے قاری پوچھتا رہے گا کہ نظم کے معنی کیا ہیں، ناول کی تھیم کیا ہے، ڈرامے کی کہانی کیا ہے؟ صاف بات ہے کہ قاری جس چیز کا مطالبہ کر رہا ہے وہ تنقید نہیں بلکہ شرح وتفہیم ہے۔ فنکار اور نقاد ایسے مطالبوں سے جز بز نہیں ہوتے۔ نقاد شرح اور ''کُنجیاں'' لکھتے ہیں اور فنکار اپنی تلمیحات، علامات اور حوالوں کے تشریحی نوٹ بھی دیتے ہیں۔ لیکن نقاد اس معنی کا تجزیہ نہیں کرتا جو شرح میں بیان ہوتے ہیں۔ وہ تجزیہ نظم، ناول اور ڈرامے کا ہی کرتا ہے اور ہیئت اور موضوع کی ثنویت کو جو تنقیدی مجبوری کے تحت وجود میں آتی ہے، فن پارے کے قدری تعیّن کی اساس نہیں بناتا۔

چاک سے لے کر خدا تک ہر چیز آرٹ کا موضوع بن سکتی ہے، لیکن کسی بھی موضوع کے اچھا یا بُرا ہونے کے متعلق نقاد یا فنکار کوئی بھی APRIORI بیان دینے کی پوزیشن میں نہیں ہوتا۔ وجہ یہ ہے کہ واقعہ جب تک کوئی قدر پیدا نہیں کرتا، کوئی ایسی معنویت کا حامل نہیں بنتا جو فن کے لیے کارگر ہو تب تک فنکار معروض میں وقوع پذیر ہونے والے حادثات کو پھر وہ چاہے اتنے تاریخی اور سماجی اعتبار سے اہم ہوں، اپنے فن کا موضوع نہیں بناتا۔ واقعہ فی نفسہٖ کتنا ہی عظیم اور اہم کیوں نہ ہو وہ اس وقت تک فن کا موضوع بننے کی اہلیت پیدا نہیں کرتا جب تک وہ فنکار کے احساسِ فکر اور تخیل میں پرورش پانے کے بعد ایک ایسی معنویت کا حامل نہیں بنتا جو آرٹ کے جمالیاتی تجربہ کی تشکیل کر سکے۔ واقعہ کی اپنی ایک تاریخی اہمیت ہوسکتی ہے، سماجی قدر ہوسکتی ہے لیکن ضروری نہیں کہ جمالیاتی قدر بھی ہو۔ تاریخی واقعات فنکار کے شعور کا حصّہ ہوسکتے ہیں لیکن ضروری نہیں کہ وہ اس کے تخلیقی شعور کا حصّہ بھی بنیں۔ وہ تمام واقعات جو اس کے شعور کا حصّہ ہیں، تمام کے تمام یا اُن میں سے کچھ اس کے تخلیقی مواد کا عنصر ترکیبی ہوسکتے ہیں، اور اس طرح فن پارے پر اُن کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں، لیکن کونسا واقعہ موضوعِ سخن بنے گا اس کے متعلق کوئی پیش بینی نہیں کی جاسکتی۔ ہر فنکار کے لیے ہر واقعہ تخلیق کا موضوع نہیں بن سکتا، ورنہ ایک ہی واقعہ پر اتنا کثیر لٹریچر پیدا ہوتا کہ آدمی گھبرا کر ادب پڑھنا ہی چھوڑ دیتا۔ ہمارے وقت کے دو چار اہم ترین واقعات کو لیجیے۔ ایٹم بم، چاند کا سفر، ضبطِ تولید کی گولی۔ اِن تینوں واقعات نے انسانی زندگی، انسانی علم اور انسانی اخلاق کو جس طرح متاثر کیا ہے ہم اس سے بے خبر نہیں۔ سوال یہ ہے کہ اِن موضوعات پر کتنا ادب تخلیق ہوا ہے۔ ایٹم بم پر اچھی بُری کافی

نظمیں مل جائیں گی، لیکن ضبطِ تولید کی گولی پر شاید نہ ملیں۔ دونوں پر افسانے، ڈرامے اور ناول تو شاید لکھے ہی نہیں گئے۔ چاند کے سفر پر اردو میں چار پانچ اچھی نظمیں لکھی گئی ہیں۔ لیکن افسانے ڈرامے اور ناول نہیں لکھے گئے۔ یہ تینوں واقعات فنکار کے شعور کا حصّہ ہیں، لیکن وہ ہر فنکار کا موضوعِ سخن نہیں بن پاتے، چونکہ شعور کا حصّہ ہیں اس لیے بہت سوں کی ہوشمندی کو متاثر کرتے ہیں۔ اور کسی فنکار کے مطالعہ کے ذریعہ یہ جان سکتے ہیں کہ اس کے طرزِ احساس کو مخصوص شکل دینے میں اِن تاریخی واقعات کا کیا عطیہ ہے۔ کسی موضوع پر لکھنے نہ لکھنے کا مسئلہ فنکار کا ذاتی مسئلہ ہے۔ ممکن ہے اس لیے نہ لکھا ہو کہ موضوع اس کے مزاج کے مطابق نہ ہو، اسے پسند نہ ہو، موضوع کو وہ آرٹ کا موضوع سمجھتا ہی نہ ہو، ممکن ہے وہ لکھنا چاہتا ہو لیکن اسے مناسب فارم نہ ملا ہو۔ پھر انسانی تخیل بھی چونکہ انسانی ہے، اس کی بھی چند حدود ہیں، پھر ادب کا دائرۂ عمل بھی لامحدود نہیں۔ ادب وہی کام کرتا ہے جو اس کے اختیار میں ہوتا ہے اور جس کے کرنے کا وہ اہل ہوتا ہے۔ ادب سے چند کام لیے جاسکتے ہیں، چند کام نہیں لیے جاسکتے۔ فنکار بھی اپنا دائرۂ عمل منتخب کرتا ہے۔ شاعری کی بجائے وہ نثر لکھتا ہے اور نثر میں بھی ناول یا ڈرامے کی بجائے افسانہ کو پسند کرتا ہے اور افسانے بھی اپنے تخلیقی مزاج اور شخصیت کے مطابق لکھتا ہے۔ اگر افسانہ نگار چاند کے سفر پر افسانہ نہیں لکھتا تو کوئی گناہ نہیں کرتا۔ یہ کہہ کر کہ اُس کے تخیل کی اڑان رنڈی کے کوٹھے تک ہے، ہم کونسا ادبی مسئلہ سلجھاتے ہیں۔ اس طرح تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ گاندھی جی کے ہوتے ہوئے گھر کے ملازموں پر کہانیاں لکھنے والا ایک لچر سرگرمی میں اپنا اور دوسروں کا وقت غارت کرتا ہے۔ میں تو یہ بھی کہوں گا کہ ہر وہ شاعر جو نرودھ پر نظم لکھنے کی بجائے ہڑتالوں پر نظمیں لکھتا ہے دشمنِ انسانیت ہے کیونکہ آج سب سے بڑا مسئلہ کارخانوں میں چھٹنی کا مسئلہ نہیں بلکہ انسانی آبادی کا مسئلہ ہے جو کسی طرح کنٹرول ہی میں نہیں آرہا۔ فنکار کا کام گردوپیش کی زندگی کو آرٹ کے لیے سازگار بنانے کا کام ہے اور اگر گردوپیش کی پوری زندگی آرٹ کے لیے سازگار نہیں بنتی تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ آرٹ کی چند حدود ہیں۔ فنکار زیادہ سے زیادہ یہ کرسکتا ہے کہ اپنے ذہن کو کُھلا اور اپنی شخصیت کو اتنی کشادہ بنائے کہ چاک سے لے کر خدا تک کی سمائی اس میں ہوسکے۔ ستاں دال نے بتایا ہے کہ پیڑ کی سوکھی شاخ جب نمک کی کان میں گرتی ہے تو نمک کے چھوٹے چھوٹے ذرّے اس پر چپک کر اسے بلّور کی طرح خوبصورت اور درخشاں بناتے ہیں خارجی دنیا کے واقعات بھی شعور کی راہ فنکار کے تخیل کی کان میں گرتے ہیں اور بلّور بن کر نکلتے ہیں۔ لیکن باور رہے کہ یہ عمل سوکھی شاخ پر ہوتا ہے، اینٹ پتھر اور لوہے پر نہیں۔ سبھی واقعات بلّور بن کر نہیں نکلتے۔ آخر ایسا کیوں ہوتا ہے کہ بڑے تاریخی واقعات موضوعِ سخن نہیں بن پاتے اور عام زندگی کے چھوٹے موٹے واقعات یہ اہلیت پیدا کرلیتے ہیں۔

اس دنیا میں ہر آدمی اپنی ذات میں اِک محشرِ خیال ہے لیکن ہر دوسرے آدمی کے لیے اک ورقِ ناخواندہ۔ فن وہ روزنِ دیوار ہے جو زندانِ ذات میں کھلتا ہے۔ انسان کے نہاں خانۂ ذات میں جھانک کر ہی ہم اسے بہتر طور پر جان سکتے ہیں۔ ادب انسان اور انسانی مقدّر کو سمجھنے کا ایک ذریعہ ہے۔ انسان کو اچھی طرح سمجھنے کا مطلب ہے اُس کی قوتوں اور اس کی مجبوریوں کا علم حاصل کرنا۔ یہ علم ہماری جذباتی ہمدردیوں کے افقوں کو وسیع

کرتا ہے، اور ہماری تنگ نظری، متشدّ دانہ عصبیت، اور خود غرضی اور خودنگری کے حصاروں پر وار کرتا ہے۔ ادب ہمیں انسان کی کمزوریوں اور طاقتوں، فتح مندیوں اور شکستوں، پستیوں اور بلندیوں، المناکیوں اور طرب آفرینیوں کی آگہی بخشتا ہے۔ اور یہ آگہی وہ جتنی اپنے موضوع کے ذریعہ بخشتا ہے اس سے کہیں زیادہ فارم کے ذریعہ بخشتا ہے۔ وہ شخص جسے ناول کے فارم اور ناول کے فن پر عبور نہیں، جو واقعات، کہانی اور عمل کے ذریعہ کردار کو پیش کرنے کے آرٹ سے واقف نہیں، اس کی کردار نگاری خام ہوگی، جب کردار نگاری خام ہوگی تو کردار بھی ناقص ہوگا، اور ناول میں جب کردار ہی ناقص، بے جان اور چوبین رہا تو اس میں ہماری انسانی دلچسپی بھی ختم ہوگی۔ اب وہ ہماری ہمدردیوں کا اہل ہی نہیں رہا، ایسا کردار فنکار کے آدرش واد کا نمائندہ، اس کے نظریہ کا مفسّر یا اس کے انقلابی اور لبرل خیالات کا MOUTH-PIECE ہو سکتا ہے، ایسا جیتا جاگتا انسان نہیں ہو سکتا جو ہماری دلچسپی کا مرکز بنے۔ ایسا کردار ہمیں فنکار کے متعلق بہت کچھ بتا سکتا ہے، انسان کے متعلق کچھ نہیں بتا سکتا۔ انسان کی اخلاقی روحانی اور سماجی کشمکش کی آگہی وہی کردار بخش سکتا ہے جو ہملٹ اور میکبیتھ، مادام بواری اور راسکول نیکف کی طرح گہرا، پیچیدہ اور گول ہو۔ اور ایسا کردار اس وقت تک جنم نہیں لیتا جب تک فنکار کو اپنے فن اور فارم پر خلاّقانہ قدرت حاصل نہ ہو۔ پریم چند کے تو تمام ناول اُن پاک، صالح اور صحت مند موضوعات پر لکھے گئے ہیں جن کی آرتی پوجا ہمارے معاشرتی نقادوں کا روزانہ کا عمل ہے۔ اس کے باوجود یہ ناول کمزور ہیں کیونکہ اُن کا آرٹ کمزور ہے۔ پریم چند کے برعکس ذرا ڈکنس کے ناول پڑھیے۔ وہ بھی پریم چند ہی کی طرح سماجی ناول نگار ہے، کافی جذباتی بھی ہے، فن کے معاملہ میں بہت سلیقہ مند بھی نہیں۔ اس کے باوجود جو لازوال کردار اس نے تخلیق کیے ہیں، جو بے مثال واقعہ نگاری اس کے یہاں ملتی ہے، اور بیانیہ آرٹ اس کے ناولوں میں جن رفعتوں پر پہنچا ہوا ہے، اس کا سراغ بھی ہمارے یہاں نہیں ملتا۔ ڈیوڈ کاپرفلڈ کا ذرا غور سے مطالعہ کیجیے اور دیکھئے کہ کردار نگاری، واقعہ نگاری اور مواد کی پوری فنکارانہ پیش کش میں ایک وکٹورین ناول نگار بھی کتنا جدید ہو سکتا ہے۔ ڈکنس کا آرٹ اتنا بڑا ہے کہ اس کی اصلاح پسندی، سماجی مقصدیت اور جذباتیت تنکوں کی طرح اس کے وفورِ تخلیق میں بہتی رہتی ہے۔ ناول کی عمارت عظیم، فلک بوس اور پُر جلال ہو تو لوگ اِدھر اُدھر دیواروں کی دراڑوں اور شکستہ محرابوں کی طرف انگشت نمائی نہیں کرتے۔ ہماری ناولوں کی دیواریں کبڑی اور چھت پھونس کی ہوتی ہے لیکن اس پر جھنڈا انسانیت دوستی کا لہراتا ہے اس لیے عقیدتمند لوگ جھنڈے کو سلام کرتے ہیں اور پھُونس کی جھونپڑی پر نظر نہیں کرتے۔ سماجی تحریمات کے مقدس آستانوں پر قارئین کی جبینِ نیاز کو جھکوانے کا رویّہ فنکار کی طاقت نہیں، کمزوری ہے۔ سماجی بھلمنسائی کے آسن پر تو جو بھی بیٹھے گا لوگ اس کے چرن چھوئیں گے۔ لیکن فنکار ایسے آسن پر نہیں بیٹھتا۔ وہ تو فن کی پُر پیچ راہوں پر سفر کرتا ہے اور اَن دیکھی اور انجانی دنیاؤں کی دریافت کرتا ہے۔ ان راہوں پر اگر اسے انسان دوستی اور سماجی خیر خواہی کے نیک اندیشوں سے ہاتھ دھونا پڑے تو وہ ہاتھ دھو لیتا ہے۔

موضوع اور مواد کا تعلق چونکہ زندگی اور خارجی دنیا سے ہے اس لیے اس کی بحث قدرتی طور پر اخلاقیات اور سماجیات کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے، جبکہ ہیئت کی بحث کو جمالیات تک محدود رکھا جا سکتا ہے۔ ادب پر

جمالیات اور سماجیات دونوں کے دعوے ہمیشہ شدید رہے ہیں۔ کبھی ایک پر زیادہ زور دیا جاتا ہے کبھی دوسرے پر۔ ادبی تاریخ اسی کشمکش کی دستاویز ہے۔ جب کسی ایک دعوے پر اصرار غلو کی حد تک پہنچتا ہے تو ردِ عمل کے طور پر ایسے رجحانات جنم لیتے ہیں جو دوسرے دعوے پر اصرار کرتے ہیں۔ بڑا ادب دونوں میں توازن قائم رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اواں گارد توازن کی بجائے بغاوت اور اجتہاد سے کام لیتا ہے، اسی لیے اس کے یہاں تجربوں کی ریل پیل ہوتی ہے۔ بڑا ادب، تجربہ، بغاوت اور اجتہاد سے کام لیتا ہے، لیکن ساتھ ہی اُن سے بلند ہو کر اُس توازن کو پا لیتا ہے جسے روایت پسند کھو چکے ہوتے ہیں اور اواں گارد پا نہیں سکتے۔

فنکار یہ توازن پیدا کرتا ہے، لیکن اس کی بنیادی دلچسپی موضوع میں نہیں ہوتی بلکہ ہیئت میں ہوتی ہے۔ فی الحقیقت وہ اپنے موضوع کے پیچھے اتنی مغز پاشی نہیں کرتا جتنی مثلاً نقاد کرتے ہیں۔ اس موقع پر موضوع اور مواد میں فرق کرنا ضروری ہے۔ سمجھئے کہ کسی نظم کا موضوع جنگ ہے۔ لیکن جیسا کہ براڈلے نے بتایا ہے موضوع نظم کے اندر نہیں ہوتا، نظم کے باہر ہوتا ہے۔ نظم کے اندر تو جنگ کے متعلق فنکار کے خیالات، احساسات، تجربات اور واقعات ہوتے ہیں۔ یہ سب مل کر نظم کا مواد تشکیل دیتے ہیں۔ یہ تو قاری ہے جو نظم پڑھ کر کہتا ہے کہ نظم کا موضوع جنگ ہے، یا نظم جنگ پر لکھی گئی ہے۔ نظم کا عنوان اگر جنگ ہے تو ہم سمجھنے لگتے ہیں کہ اس کا موضوع بھی جنگ ہے۔ جنگ کا عنوان پڑھ کر ہمارے ذہن میں چند خیالات اور تاثرات پیدا ہوتے ہیں جو لفظ جنگ کے دیئے ہوئے ہوتے ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ نظم میں ایسے ہی خیالات یا تاثرات کا بیان ہوگا جنہیں جنگ کے لفظ سے ہم منسوب کرتے ہیں۔ لیکن نظم میں اُن خیالات کا بیان نہیں ہوتا جو جنگ کا لفظ ایک عام آدمی کے ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ نظم اُن خیالات اور تاثرات کا بیان ہوتی ہے جو شاعر کے خود کے ہیں۔ گویا نظم کا مواد وہ خیالات، تجربات، تاثرات اور واقعات ہوتے ہیں جو شاعر کے اپنے ہوتے ہیں۔ یہ نظم کا مواد ہے۔ اور جیسا کہ براڈلے نے بتایا ہے کہ یہ مواد نظم کا موضوع نہیں، اور موضوع کی ضد فارم نہیں بلکہ پوری نظم ہے۔ یعنی نظم تشکیل پاتی ہے مواد اور زبان سے جو باہم مل کر فارم کی تشکیل کرتے ہیں۔ گویا موضوع ایک الگ چیز ہے، اور نظم، مواد اور فارم دوسری چیز۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مسجدِ قرطبہ کا موضوع مسجدِ قرطبہ ہے، لیکن نظم کا مواد زمان و مکان پر شاعر کا فلسفیانہ تفکر، فن اور عقیدہ کے مسئلہ پر چند خیالات، مسجد کے بے شمار ستونوں کا ذکر، شام اور دریائے کبیر کی روانی کے چند مناظر، اور ایک پوری تہذیب اور تمدن سے شاعر کے جذباتی لگاؤ کے بیان پر مشتمل ہے۔ یہ مواد ایک ایسے اسلوب اور ایسی زبان میں بیان ہوا ہے جو خود شاعر کی اپنی ہے۔ گویا نظم کا فارم، نظم کی زبان، اسلوب اور مواد ہے، لیکن نظم کا موضوع مسجدِ قرطبہ ہے لیکن اس کا مواد مسجد کے علاوہ اور بہت سے عناصر پر مشتمل ہے۔ یہ مواد اور فارم مل کر پوری نظم بنتی ہے۔ صاف بات ہے کہ نظم کی شعری قدر POETIC VALUE موضوع میں نہیں رہی بلکہ موضوع کی ضد یعنی ''پوری نظم'' میں رہی ہے۔ مسجدِ قرطبہ پر ایک نہیں دوسری بھی سینکڑوں نظمیں لکھی جا سکتی ہیں۔ وہ کامیاب بھی ہو سکتی ہیں اور ناکام بھی۔ لہٰذا موضوع نظم کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کرتا بلکہ مواد اور فارم گویا پوری نظم سے نظم کی قدر کا تعین ہوتا ہے۔ چاک پر اچھی نظم لکھی جا سکتی ہے اور خدا پر لکھی گئی نظم ناکام اور پھسڈی بھی ہو سکتی ہے۔ گویا موضوع

آرٹ کی قدر نہیں اس لیے موضوع کو اچھا یا برا، خوبصورت اور بدصورت، صالح اور غیر صالح، عظیم اور حقیر میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ ایک حقیر اور غیر دلچسپ موضوع پر شاعر خوبصورت نظم لکھ سکتا ہے۔ لہٰذا کسی بھی موضوع کے متعلق ہماری پیشین گوئی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ شاعر کو موضوعات سمجھانے کی ہماری پوری سرگرمی اپنے معنی کھو بیٹھتی ہے۔ اور فنکار موضوع کو اہمیت نہ دینے میں حق بجانب ہیں۔ سماجی ناانصافی کے موضوع پر ڈِکنس اور پریم چند دونوں نے لکھا۔ لیکن ڈکنس پریم چند سے بڑا فنکار ہے کیونکہ ڈکنس کا مواد اور فارم دونوں پریم چند سے بہتر ہے۔ فنکار کے لیے اور نقاد کے لیے بھی سماجی ناانصافی ایک اخلاقی قدر ہوسکتی ہے، جمالیاتی قدر نہیں۔ اسی لیے فنکار اس وجہ سے بڑا فنکار نہیں ہوتا کہ اس نے جنگ، امن، قومی آزادی اور انقلاب جیسے اہم اور شاندار موضوعات پر قلم اٹھایا۔ یہ موضوعات اس کی بڑائی کا تعیّن نہیں کرتے۔ ضروری نہیں کہ قومی شاعر بڑا فنکار بھی ہو۔ فنکار کی بڑائی کا تعیّن اس کا فن ہی کرسکتا ہے۔ فنکار کی جدّ و جہد موضوع کے انتخاب سے زیادہ فارم کی تکمیل کے لیے ہوتی ہے۔

فن میں تازگی اور توانائی آتی ہے اظہار و بیان کے نئے وسائل کی تلاش سے وہ جو نئے احساس کے لیے اظہار کے نئے وسائل کی تلاش میں نہیں نکلا وہ کسی نئے اُفق کی دریافت بھی نہیں کرسکے گا۔ جدّت پسندی پر ناک بھوں چڑھانا تضیعِ اوقات ہے کیونکہ کمزور لکھنے والے کی تحریر اس کی جدّت پسندی کی وجہ سے نہیں بلکہ محض اس وجہ سے کہ وہ لکھنے والا ہی کمزور ہے، ختم ہو جائے گی۔ اس کے برعکس طاقتور فنکار کی جدّت پسندی اور ہیئت و اسلوب کے تجربات تخلیقِ فن کے نئے امکانات پیدا کرتے ہیں۔ فنکار کا طرزِ احساس اگر نیا ہے، ایک دور کا زائیدہ ہے تو اس کے اظہار کے لیے اسے ایک نیا فارم بھی پیدا کرنا ہوگا۔ یہ ایک بے معنی بات ہے کہ پرانے فارم میں جدید شاعری ممکن ہے۔ اگر فارم سے مراد بحر، لفظیات، اسلوب، مواد اور مواد کی پیشکش کے پورے تکنیکی عمل سے لی جائے تو پھر لامحالہ نیا احساس نیا فارم لے کر آتا ہے۔ آپ زیادہ سے زیادہ ناول یا نظم کے روایتی ڈھانچہ یا آکار کو برقرار رکھ سکتے ہیں، یا مواد کی پیشکش میں روایتی تکنک کو اپنا سکتے ہیں، یعنی ناول کو جائس یا راب گرئے یا بیکیٹ کے انداز میں لکھنے کی بجائے بالزاک یا ڈکنس کی روایت کو قبول کرتے ہیں، لیکن آپ کا ناول چونکہ ایک نئے عہد کی نئی ہوشمندی کا ترجمان ہے، اس لیے زبان، اسلوب، تشبیہوں، استعاروں، علامات، واقعہ نگاری، کردار نگاری، فضابندی اور دوسرے بے شمار معاملوں میں نئے طریقوں کو اپنائے گا۔ فنکار کا تجربہ چونکہ اس کا اپنا ہے اور اس کے عہد کا پیدا کردہ ہے اس لیے اس کے اظہار کے لیے اسے ایک ایسا فارم بھی ایجاد کرنا ہوگا جو نئے دَور کے آہنگ کا آئینہ دار ہو۔ نئے صنعتی عہد کے ہمہمے، شہری زندگی کی گھماگھمی، بھاگ دوڑ اور تیز رفتاری کارخانوں کی چمنیاں، دھواں آلود فضائیں، انسانوں کا سیلِ بیکراں چیختے چنگھاڑتے ٹرافک کا شور و غوغا، نیون لائٹ میں جگمگاتا شہر غرض یہ کہ نئی دنیا کی ترجمانی کے لیے روایتی اسلوب کافی نہیں ہے۔ ایلیٹ نے تو یہاں تک کہا ہے کہ ہمیں ہمارے اوزان وعروض میں صنعتی عہد کے ردھم کو سمانا ہوگا۔ سب سے پہلے بادلیئر نے اپنی ان نظموں میں جو اس نے پیرس پر لکھیں، شہری فضا کو شاعری میں جذب کرنے کی کوشش کی۔ ایلیٹ آڈن رابرٹ لاویل اور دوسرے بے شمار جدید شاعروں کے یہاں نئے صنعتی تمدّن کی نبض کی دھڑکن کو ان کی شاعری کے رنگ و آہنگ میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ کیا ہم

جدید اُردو شاعری کے متعلق یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس نے نئے صنعتی تمدّن کے آہنگ کو جذب کرنے کے لیے فارم میں انقلابی تبدیلیاں کی ہیں؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے ایک علیحدہ مضمون درکار ہے۔ بر دست تو میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ جدید شعور کی ترجمانی کے لیے ضروری ہے کہ شاعری اور نثر کے فاصلوں کو کم سے کم کیا جائے۔ یہ بات نثری نظم لکھنے سے بالکل مختلف ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شاعری کو نثری اظہار و بیان کے تمام وسائل پر قدرت حاصل ہونی چاہیے، اور اسے نثری اسلوب کو زیادہ شاعرانہ شدّت کے ساتھ پیش کرنا چاہیے۔ جس طرح زرعی تمدّن کا بہترین اظہار شاعری میں ہوا ہے اسی طرح صنعتی تمدّن نے اپنے اظہار کے لیے نثر کا سب سے زیادہ استعمال کیا ہے۔ ناول، افسانہ اور نثری ڈرامے کی مقبولیت کی یہی وجہ رہی ہے۔ چونکہ اردو میں نثری روایت اتنی توانا نہیں جتنی کہ شاعری کی روایت رہی ہے، اس لیے جدید اردو شاعری بھی نثری بیانیہ کے اُن مختلف اسالیب سے بہرہ مند نہیں ہو سکی جو صنعتی تمدّن کی گھما گھمی کی آئینہ داری کے لیے دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے فنکاروں نے ایجاد کیے ہیں۔ قدیم زمانہ کے علومِ متداولہ جیسے اقتصادیات، عمرانیات، نفسیات سیاسیات کی اصطلاحیں اور تراکیب ہمارے شعور کا جزو ہیں۔ صحافت نے تمسخر سے لے کر سنجیدہ تنقید تک کے بے شمار سالیب ایجاد کیے ہیں۔ ناول اور افسانہ نے حقیقت نگاری اور جزئیات نگاری کے ذریعہ بیانیہ کو نئی پہنائیاں بخشی ہیں۔ ضروری ہے کہ نیا شعری اسلوب اظہارِ بیان کے اِن تمام طریقوں سے بہرہ مند ہو اور ایک ایسا ڈکشن اپنائے جو جدید زندگی کی پہلو دار ترجمانی کے کام آسکے۔ خطابت اور غنائی پکار کی اپنی اہمیت ہے لیکن علامتیت اشاریت، طنز، مزاح، قول محال، جزرس، بیانیہ، بے تکلف بات چیت اور ڈرامائی خود کلامی وغیرہ چند ایسی شعری خصوصیات ہیں جو ہمارے یہاں اپنے عدمِ وجود سے نمایاں ہیں۔ ہم شعر کو نثر کے قریب لانا چاہتے ہیں تو نثریت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اچھے شعر کی ایک پہچان یہ بھی بتائی گئی ہے کہ وہ نثر سے زیادہ سے زیادہ قریب ہو لیکن نثری نہ ہو۔ ہم نثریت سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں تو خطابت کی سیڑھیاں چڑھتے ہیں یا پھر گنجلگ اور تعقید کے جنگل میں کھو جاتے ہیں۔ شاعری کی بات جانے دیجیے۔ افسانہ نے ابھی بیانیہ کی پہنائیوں کو پورے طور پر کھنگالا نہیں تھا کہ شعریت زدہ نثرِ لطیف کا شکار ہو گیا۔ دل کے بخارات کا بیان اتنا مشکل نہیں جتنا کہ کافی کے پیالے سے اٹھتی ہوئی بھاپ کو ایک نوکیلے استعارے کے ذریعہ سڈول جملہ میں بیان کرنا۔ معمولی کو غیر معمولی اور اسفل کو رافع بنانا فنکاری کا اعجاز ہے۔ پہاڑ کی چوٹی پر سفید ریش بزرگ کے مُنھ سے موجود و لاموجود اور زمان و مکان پر خلیل جبرانی تقریر کرانا اتنا مشکل نہیں جتنا تانگہ والے کی بازاری گفتگو کو خوبصورت اور دلچسپ بنانا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ جدیدیت کی اتنی ہڑبونگ کے باوجود صنعتی دَور کا تمدّنِ جدید ہمارے یہاں اپنا شعری اور نثری فارم پیدا نہیں کر سکا۔ تھک ہار کر ہم تو یہ کہنے لگے ہیں کہ جدیدیت مر گئی حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ صنعتی تمدّن کو اپنے ترجمان شاعر کا ابھی تک انتظار ہے۔!

احتجاجی ادب کا مسئلہ

بتخانۂ چین

وارث علوی

احتجاجی ادب کا مسئلہ

تاج محل دیکھنے کی چیز ہے سو آدمی اسے دیکھتا ہے اور بار بار دیکھتا ہے اور اس کو دیکھنے کا انداز بالکل میر کا ہوتا ہے۔ دیر تلک میں اسے دیکھا کیا۔ حسن کا تجربہ اتنا شدید ہوتا ہے کہ نظارگی میں نظر غائب ہو جاتی ہے تو پھر نقطۂ نظر کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ لیکن کچھ لوگوں پر نقطۂ نظر اتنا حاوی ہوتا ہے کہ وہ نظارگی کے لطف سے آشنا ہو ہی نہیں سکتے۔ آرٹ، تعصبات کی دیواریں توڑ دیتا ہے اور ذہن فن کی نادرہ کاری کے حضور ایک عالم سپردگی میں تجربۂ حسن کو جذب کرتا رہتا ہے۔ ایک عام آدمی کا ذہن عموماً شدید تعصبات سے پاک ہوتا ہے کیونکہ کارزارِ حیات میں اسے اتنی فرصت ہی نہیں ہوتی کی تعصبات کو پالتا پوستا رہے۔ چنانچہ امریکہ کا ہپی، فرانس کی سکول ٹیچر، بنگال کا بابو، ہریانہ کا جاٹ اور زیوروں میں لدی پھندی مارواڑ کی عورتیں موسمِ سرما کی خوشگوار دھوپ میں تاج کو چمکتا دیکھ کر خوش ہو جاتی ہیں۔ حیران و ششدر وہ عالمِ انبساط میں اسے دیکھتے رہتے ہیں۔ اُن کے پاس نقطۂ نظر نہیں محض نظر ہوتی ہے جو مشاہدہ میں گم ہو جاتی ہے۔ لیکن کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو تاج کا مشاہدہ نقطۂ نظر سے کرتے ہیں۔ مثلاً جن سنگھی نقطۂ نظر یہ دیکھتا ہے کہ تاج کا بنانے والا شاہ جہاں نہیں کوئی ہندو بادشاہ ہوگا۔ کمیونسٹ کا نقطۂ نظر یہ ہوتا ہے جیسا کہ خروشچیف نے بیان کیا تھا کہ عوام کی کتنی محنت اور دولت ضائع گئی۔ کمیونسٹ ہی کی طرح UTILITARIAN یہ سوچے گا کہ اتنا پیسہ دھرم شالہ یا اسپتال پر لگایا جاتا تو کام لگتا۔ ساحر لدھیانوی جو کچھ سوچتے ہیں اس سے تو ہم واقف ہی ہیں۔ دراصل یہ لوگ جو دیکھنے کی چیز ہے اسے دیکھ ہی نہیں رہے۔ الٹا یہ لوگ تو دکھا رہے ہیں اپنا نقطۂ تصویر دیکھنے، سنگیت سننے، شعر پڑھنے، یعنی وہ جو سرچشمۂ حُسن و نشاط ہے، اس کے حضور بیٹھنے کے کچھ آداب ہیں۔ یہ لوگ ان آداب سے واقف نہیں۔ مارواڑی عورتیں اور ہریانہ کے جاٹ واقف ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ عام آدمی بڑی حد تک سیدھا سادا ہوتا ہے۔ جب کہ عوام کا ڈی ے گاگ اور آئی ڈیولوگ فناٹک ہوتا ہے۔ فناٹک کی ایک نشانی تو یہ ہے کہ وہ وہاں بھی ایک تنگ و تاریک ذات کے حصار سے باہر نہیں نکلتا جہاں ذات کا فنا ہو جانا افضل ہے۔

ساحر لدھیانوی کی شاعری باوجود اس کے کہ وہ عنفوانِ شباب کی حدود سے باہر نہیں نکل سکے، مجھے پسند ہے لیکن ان کی نظم تاج محل کے متعلق میں زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتا ہوں کہ یہ ایک عامیانہ اور بازاری نظم ہے۔ بازاری کے معنی سمجھنے کے لیے ایک واقعہ پر غور کیجیے۔ ایک خوبصورت لڑکی سکوٹر کی پچھلی سیٹ پر ایک جوان لڑکے کے کندھوں پر ہاتھ رکھے بیٹھی ہوئی تھی۔ بازار میں بھیڑ تھی اور سکوٹر آہستہ چل رہا تھا۔ ہر کس و ناکس کی نظر اس جوڑے

پر پڑتی تھی۔ دو تین اوباش نوجوان قہقہے لگاتے گذر رہے تھے۔ سکوٹر جب اُن کے قریب سے گذرا تو ان میں سے ایک زور سے چلاّیا ''ٹیکسی'' اور اس کے ساتھی زور زور سے ہنسنے لگے۔ بازاری زبان میں ٹیکسی کا مطلب ہے رنڈی جسے کوئی بھی روک کر سوار ہوسکتا ہے۔ اب اس لڑکی نے ان لوگوں کا کچھ بھی بگاڑا نہیں تھا۔ اس کا قصور صرف یہ تھا کہ وہ خوبصورت تھی اور اپنے ساتھی کے ساتھ سکوٹر پر بیٹھی ہوئی تھی اور حسن جوانی اور مسرّت کا مجسمہ نظر آرہی تھی۔ اس اوباش نوجوان کے دل میں نہ جانے کون سے غم و غصے اور حرماں نصیبی کا طوفان تھا جو ایک فحش چیخ کی صورت میں ظاہر ہوا۔ ساحر کی نظم تاج محل بھی ایک ایسی ہی فحش چیخ ہے۔ وہ اس معنی میں فحش ہے کہ ایک اعصاب زدہ نوجوان جو اپنے اندرونی بھیراؤ کا سبب نہیں جانتا ایک خوبصورت مقبرے اور ایک ایسے بادشاہ کو جس نے اس کا کچھ نہیں بگاڑا اپنے غم و غصہ کا ہدف بناتا ہے۔ ایلیٹ نے ہملٹ پر تنقید کرتے ہوئے بتایا ہے کہ ہملٹ کا اندرونی اضطراب اس معروض سے یعنی ہملٹ کی ماں ملکہ گرٹریوڈ سے جو اس اضطراب کا سبب ہے بہت زیادہ ہے۔ ملکہ گرٹریوڈ کمزور ہے اور اس کا گناہ اتنا شدید نہیں جتنا ہملٹ محسوس کرتا ہے۔ ہملٹ کا اندرونی طوفان ملکہ گرٹریوڈ کو ایک ہی تھپیڑے میں بہاتا ہوا آگے بڑھ جاتا ہے۔ ساحر کے دل میں سماجی ناانصافی کے لیے جو غم و غصہ ہے اس کے لیے بھی وہ کوئی مناسب معروض تلاش نہیں کر سکے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ شاہجہاں کو ناکردہ گناہوں کی سزا مل رہی ہے۔ نوجوان باغی تاریخ کے ساتھ جینے کا سلیقہ کھو بیٹھا ہے۔ اگر شاہجہاں بادشاہ تھا تو بادشاہ ہونا گناہ تو نہیں۔ ہاں بادشاہ اگر ظالم جابر اور ناانصاف ہو تو دوسری بات ہے۔ شاہیت تو پانچ ہزار سال تک دنیا بھر کا واحد سیاسی نظام رہا ہے۔ یہ سمجھنا کہ بادشاہوں کی وجہ سے جمہوریت نہ آسکی بعینہٖ ویسا ہی ہے کہ کوئی یہ کہے کہ بادشاہ نہ ہوتے تو ہزاروں سال پہلے ہر گپھا میں ٹیلی ویژن ہوتا۔ تاریخی ارتقاء کو آدمی نہ سمجھے تو ایسی ہی بے تکی باتیں کرتا ہے۔ ترقی پسندوں کی آخری منزل اشتراکی سماج کی جنّتِ ارضی ہے۔ لیکن اشتراکیت وجود میں ہی نہ آتی اگر انسانی تاریخ صنعتی تمدن، سرمایہ داری، اجارہ داری اور سامراج کی منزلوں سے نہ گذرتی۔ تاریخ کو اس طرح WISH AWAY نہیں کیا جاسکتا۔ اچھی بری جیسی ہے اس کے ساتھ جینے کے آداب سیکھنے پڑتے ہیں۔ دنیا میں ایسے پاک بازوں کی کمی نہیں رہی جو چاہتے ہیں کہ آدمی بھی بغیر مجامعت کے پیدا ہو تو کیا ہی کہنا، اور کیا ہی اچھا ہوتا کہ آدمی کو بول و براز کی جھنجھٹ ہی نہ ہوتی۔ لیکن کیا کیا جائے۔ آدمی کو ان پاک باز انسانوں جیسا خدا ملنے کی بجائے خدا بھی ملا تو وہ ستم ظریف جسے مجامعت کرنے اور ہگنے موتنے والا جانور پسند آیا۔

اب رہا یہ سوال کہ شاہجہاں نے تاج محل کیوں بنوایا؟ غریبوں کی محبّت کا مذاق اڑانے کے لیے یا اپنی محبّت کی تشہیر کے لیے۔ دونوں مقاصد اسفل ہیں اور اگر شاہجہاں کے مقاصد یہی تھے تو وہ ایک اسفل کردار کا بادشاہ تھا۔ یہی نہیں بلکہ وہ بے وقوف بھی تھا۔ کیونکہ بے وقوف عورت کا مقصد بھاری جوڑا پہن کر دوسروں کو جلانا ہوتا ہے تو وہ ایسا کہتی نہیں۔ اور تاریخ میں شاہجہاں کے ایسے بیان کی کوئی شہادت نہیں۔ TO ATTRIBUTE MOTIVES شرافت کے بنیادی اصولوں کے خلاف ہے۔ غریب کی شادی میں اگر کوئی بھڑکیلا لباس پہن کر جاتا ہے تو یہ الزام لگانا کہ وہ دوسروں کو مرعوب کرنا چاہتا ہے درست نہیں۔ اس کا مقصد بہت معصومانہ ہوسکتا ہے۔ کیا

ہوا گھر غریب کا ہے، موقعہ تو شادی کا ہے۔ حسبِ موقع خوش وخرم لباس کیوں نہ پہنوں۔ پھر قبر ہے تو کوئی تختی لگاتا ہے کوئی مقبرہ بناتا ہے۔ جاں نثار اختر کی قبر کو پکی بنانے اور تختی لگانے کے متعلق بھی تو قبرستان کے منتظمین کے ساتھ جھگڑا ہوا تھا۔ پکی قبر اور بڑے مقبرے میں فرق وسائل کا ہے نوعیت کے اعتبار سے خواہش میں کوئی فرق نہیں اور جہاں تک وسائل کا تعلق ہے مغلوں کے پاس وہ دھن جمع ہوا تھا کہ ملکہ وکٹوریہ تو بیگماتِ اودھ میں سے ایک ایسی بیگم نظر آتی ہیں جن کا پاندان کا خرچ بھی پورا نہیں ہوتا تھا۔ پھر ادب آرٹ اور تہذیب کی دنیا حسیسوں کی نہیں لکھ لوٹوں کی دنیا ہے۔ لکھ لوٹ لاکھ وہاں لٹاتا ہے جہاں ضرورت صرف ایک دمڑی خرچ کرنے کی ہو۔ شاہجہاں مقبرہ بناتا ہے تو پیسہ تو عوام کے پاس ہی جاتا ہے نا۔ مقبرہ بیگار پر تو نہیں بنایا۔ ہاں اگر ان بادشاہوں نے رفاہِ عام کے کام نہ کیے ہوتے تو ایسا تصرّف موردِ اعتراض ٹھہرتا لیکن رفاہِ عام کا قیاس ہمیں ہمارے زمانہ کے کاموں سے نہیں کرنا چاہیے۔ جب چھاپہ خانہ ہی نہ ہو تو گاؤں گاؤں محلّہ محلّہ کتب خانوں اور مدرسوں کی بات بے معنی ہے۔ چھوٹے موٹے دواخانے ہوسکتے ہیں۔ لیکن اسپتال ایک جدید ادارہ ہے، جو تعلیم یافتہ عملہ کے بغیر ممکن نہیں۔ پرانا زمانہ ہماری طرح بڑے اداروں کا زمانہ نہیں تھا۔ زندگی سیدھی سادی تھی اور لوگ اناج کپڑا دوا دارو کے معاملہ میں خود کفیل ہوتے تھے۔ تعلیم گھروں پر ہوتی تھی اور مدرسوں کا نظام بھی آج کی یونیورسٹی کی طرح پیچیدہ نہیں تھا۔ ہمارے شہر بڑے ہیں اور ہم شہروں میں میلوں کا فاصلہ طے کرتے ہیں کیونکہ ہم پٹرول کے عہد میں جیتے ہیں۔۔ اگر پٹرول نہ ہو تو ہم شہروں کا نظم ونسق بھی قائم نہیں رکھ سکتے۔ اس سے پیشتر کہ پولیس اور فائر بریگیڈ پہنچے، پورا فساد زدہ علاقہ لاشوں کا انبار اور راکھ کا ڈھیر بن سکتا ہے۔ لہٰذا بیس ہزار کی آبادی والے ایتھنس کی شہری جمہوریت کا مقابلہ کروڑوں کی آبادی والے جمہوری ممالک سے کرنا بھی ایک بے تکی بات ہے۔ نظم ونسق قائم رکھنے کے لیے خود بادشاہوں کو گھڑسواری کرنی پڑتی تھی اور موقعۂ واردات پر پہنچنا پڑتا تھا۔ آج یہ ممکن ہے نہ ضروری۔ امیرِ فوج یا امیرِ ریاست دور بیٹھے ہوئے بھی اپنا کام کرسکتے ہیں۔ جب تک بادشاہ گھوڑوں پر سوار جھلستی دھوپ میں ریگستان عبور کرتے رہے، سلطنت قائم رہی۔ جب تانگہ میں رنڈیوں کو لے کر گلی کوچوں میں گھومنے لگے تو از دلّی تا پالم تاریخِ وفات سلطنت قرار پائی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ کسی کو گردن دنی قرار دینے کے لیے معقول وجوہات ہونی چاہئیں۔ ایسی معقول وجوہات نہ ساحر کے پاس ہیں نہ خروشچیف کے پاس تھیں۔ لہٰذا تاج محل کو دیکھ کر خروشچیف نے جو کچھ کہا وہ کمیونسٹ دانشوروں کے دیوالیہ پن کا ثبوت ہے۔ روس میں تاشقند، سمرقند اور بخارا کی تاریخی یادگاروں کے متعلق سیاحتی کتابوں میں جو کچھ لکھا جاتا ہے وہ تاریخ کی ایسی مسخ شدہ شکل ہے کہ معلوم ہوتا ہے روس میں ہر مورّخ پر وفیسر اوک کی ذہنیت کا آدمی ہے۔ کمیونسٹوں کے نزدیک تاریخ تو انقلاب ہی سے شروع ہوتی ہے۔ باقی جو کچھ تھا جانگلو پن اور بربریت تھی۔ فاشزم چاہے کمیونسٹوں کا ہو، چاہے جن سنگھیوں کا، تاریخ کو ہمیشہ لہولہان کرتا رہا ہے۔

فن پارے کی تخلیق کا سبب مصرع طرح سے لے کر طرحدار لونڈی کچھ بھی ہوسکتا ہے۔ آرٹ سے لطف اندوز ہونے کے لیے فنکار کے مقصد کی آگہی ضروری نہیں، اور ویسے بھی کسی کی نیت سے کون واقف ہوسکتا ہے تاوقتیکہ نیت کا اظہار نہ ہو۔ فنکار کے پاس دولتِ تخلیق ہوتی ہے اور شعر گوئی کا شوقِ فضول۔ شاہجہاں کے پاس

دولتِ دنیا تھی اور عمارتیں بنانے کا شوق۔ اب آپ کا اور میرا کام تو یہ رہ جاتا ہے کہ ہم شعر پڑھیں اور تاج دیکھیں۔ آخر تاج محل مظہرِ حسن ومحبت ہے۔ قتل گاہ نہیں۔ فتور تاج محل میں نہیں، اس آدمی کی چشمِ تخیل میں ہے جو سقف و بام پر غریبوں کے خون کے دھبّے دیکھتا ہے۔ ایسا تخیل بیمار ہوتا ہے کیونکہ وہ حقیقت کو دیکھ نہیں پاتا، اور حقیقت اس کے مخبوط الحواس ذہن کی پرچھائیوں میں گم ہوجاتی ہے۔ شاعری میں گلی لاشوں، گدھوں اور قبرستانوں کا ذکر نظم کو بیمار نہیں بناتا، بلکہ بیمار نظم وہ ہوتی ہے جس کا مرکزی احساس بیمار ہوتا ہے۔ آندریو مارویل کی نظم ''نٹ کھٹ حسینہ کے نام'' کا حوالہ دے کر ایلیٹ نے بتایا ہے کہ گو نظم میں موت، قبر اور گلتی لاشوں کا ذکر ہے۔ لیکن نظم کا بنیادی احساس زندگی مسرّت اور حسن کا احساس ہے۔ شاعر اپنی شوخ محبوبہ سے کہتا ہے کہ وہ اپنے خوبصورت بدن کو عصمت مآبی کی خاطر کب تک بچائے رکھے گی۔ ایک وقت وہ آئے گا جب وہ قبر میں کیڑوں کی خوراک بنے گا۔ یہی تو وقت ہے کہ اس سے سیراب ہوا جائے۔ ساحر کی نظم کا بنیادی احساس بیمار ہے کیونکہ وہ ایک ایسے مخبوط الحواس اور افسردہ خاطر ذہن کا زائیدہ ہے جو کہیں بھی ہو، جامِ مسرّت کو زہرناک کرسکتا ہے۔ اگر ساحر ایک ایسی نظم لکھتے جیسی کہ دوئم درجہ کے کم سواد شاعر یتیم کی عید، مفلس کی دیوالی، تاج ایک بھوکے کی نظر میں، تو بات دوسری ہوتی۔ بھوکے آدمی کو تاج کریم کیک نظر آتا تو طنز کا لطف بھی پیدا ہوسکتا تھا۔ خدا نے زندگی کو برداشت کرنے کے لیے آدمی میں حِس ظرافت بھی رکھی ہے۔ آدمی المناک ترین واقعہ پر بھی ہنس سکتا ہے اور قہقہہ زندگی کی علامت ہے۔ افلاس، غربت، بھوک پر نظیر اکبرآبادی کی نظمیں اسی لیے اوّل درجہ کی نظمیں ہیں کہ ان میں مزاح جذباتیت پر غالب ہے۔ دوسرے شاعر ان موضوعات پر لکھتے وقت روتے بسورتے ہیں۔ وہ اتنا نہیں دیکھ سکتے کہ عید اور دیوالی کے روز غریب سے غریب آدمی بھی خوشیاں مناتا ہے۔ وہ خواہ مخواہ اس غم میں ہلکان ہوتے ہیں جو غریب آدمی کا نہیں، محض ان کے ذہن کا زائیدہ ہے۔ تہواروں کا لطف تونگروں سے نہیں غریبوں سے پوچھیے۔ امیر کا تو ہر روز روزِ عید اور ہر شب شبِ برات ہوتی ہے، اسی لیے تہوار کوئی نیا پن نہیں رکھتے۔ لیکن غریب کے لیے تو عید سال میں ایک بار ہی آتی ہے۔ یہی دن نئے کپڑوں اور نئے جوتوں کا ہوتا ہے۔ دیوالی کا دن دیے جلانے اور ہولی کا دن رنگ اچھالنے کا ہوتا ہے۔ پاپی پیٹ کو بھول کر آدمی جس طرح ناچتا کودتا اور اچھلتا ہے اسے دیکھ کر اس قوتِ حیات کا احساس ہوتا ہے جسے غربت محنت بیماری اور غم مغلوب نہیں کرپاتے۔ شاعروں کو آدی باسیوں کے میلوں ٹھیلوں میں جاکر دیکھنا چاہیے کہ برہنہ پا وہ میلوں کی مسافت طے کرتے ہیں اور تمام رات ڈھول کی دھمک اور بانسری کے سُروں پر کیسے پرجوش اور ولولہ خیز ناچ ناچتے ہیں۔ جوان لڑکیاں سستے آئینوں اور کنگھیوں کو جس شوق سے خریدتی ہیں۔ اتنے شوق سے کسی کروڑپتی کی بیوی نے بھی کیا شاپنگ کی ہوگی۔ حقیقت جیسی ہے اسے دیکھنا چاہیے اور ٹھیک سے دیکھنا چاہیے۔ مفلس کی عید اور غریب کی دیوالی والے شاعر حقیقت کو نہیں اپنے ذہن کی پرچھائیوں کو پیش کرتے ہیں۔ بہرحال کہنے کا مطلب یہ کہ اگر ساحر تاج محل ایک غریب بھوکے کی نظر میں، قسم کی نظم لکھتے تو اس پر دوسرے ڈھنگ سے غور ہوتا۔ لیکن تاج کو دیکھ رہا ہے ایک نوجوان عاشق جو اپنی محبوبہ کے ساتھ شام گذارنے آیا ہے۔ بس اتنی سی بات سے نظم ایک دوسرے انداز کی نظم بن جاتی ہے۔ بھوکے بھجن نہ ہوتو پھر پریم کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ بھوکا چاند اور سورج کو

کس نظر سے دیکھتا ہے وہ نظیرا کبرآبادی جانتے ہیں اس لیے وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ بھوکے کی نظر سے کون کون سی چیزوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ چنانچہ جب وہ دنیا کے سیر سپاٹے کو نکلتے ہیں تو بھوکے کی صحبت پسند نہیں کرتے۔ نوجوان اپنے محبوب کے ساتھ تاج محل دیکھنے آیا ہے، تو وہ غریب تو ہوسکتا ہے لیکن بھوکا نہیں۔ اگر بھوکا ہوتا تو اس کی باتوں کا دوسرا رنگ ہوتا۔ اگر وہ کہتا کہ تاج محل تو مجھے تنور نظر آتا ہے تو ہم اس کی بات سمجھ سکتے۔ لیکن نوجوان تو اپنی محبوبہ سے دوسری ہی بات کہہ رہا ہے وہ محبوب سے کسی دوسری جگہ ملنے کو کہہ رہا ہے کیونکہ وہ سمجھتا ہے کہ بزم شاہی میں غریبوں کا گذر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ نوجوان پر اپنے غریب ہونے کا احساس اس قدر حاوی ہے کہ وہ خللِ دماغ کی حالت میں پہنچ گیا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ دیکھتا ہے کہ تاج محل کے گوشہ گوشہ میں لوگ جوتیاں چٹخاتے پھر رہے ہیں، اور بچّے کھیل رہے ہیں اور عورتیں لنچ باکس سے کھانا نکال رہی ہیں، اس کے ذہن سے بزمِ شاہی اور سطوت شاہی کا اثر دور نہیں ہوتا۔ ایسی فضا میں اگر کسی کو شاہجہاں کا خیال آتا بھی ہے تو ایک پُر جلال بادشاہ کے طور پر نہیں بلکہ ایک کریم النفس بزرگ کے طور پر جس کے فیض کا چشمہ آج تک جاری ہے اور وہ ایک مہرباں باپ کی طرح لیٹا ہوا دیکھتا رہتا ہے کہ لاکھوں لوگ آتے ہیں اور اپنے دامن کو مسرّت کی کلیوں سے بھر جاتے ہیں۔ لیکن غریب نے نہیں بلکہ غریب کے مبالغہ آمیز احساس نے نوجوان کو اس قدر اعصاب زدہ کر دیا ہے کہ اسے بادشاہ کے نام ہی سے چڑ ہوگئی ہے۔ شاہیت اس کے لیے تاریخی فینو مینا نہیں بلکہ شخصی حادثہ بن گئی ہے۔ گویا دنیا کے بادشاہوں نے خاص طور پر اسے ستانے اور غریب رکھنے کے لیے جنم لیا تھا۔ یہ نوجوان آہستہ آہستہ اس تناظر کو کھو رہا ہے جس کے بغیر آدمی کاروبارِ جہاں کو سمجھ ہی نہیں سکتا۔ اس کی نظر نظریہ میں گم ہو رہی ہے اور نظریہ اتنا تنگ اور یک طرفہ بن رہا ہے کہ وہ زندگی کے رنگارنگ مظاہر کی گرفت نہیں کر سکے۔ وہ وہی سمجھے گا جو وہ سمجھنا چاہے گا اور وہی دیکھے گا جو اس کا پُر فریب ذہن اسے دکھائے گا۔ غریبی اس کے لیے ایک سماجی صورتِ حال نہیں بلکہ ایک نفسیاتی پیچیدگی بن گئی ہے اور وہ سمجھتا ہے کہ وہ دنیا کا پہلا اور واحد غریب انسان ہے۔ جذباتیت، خود ترحمی اور مساکیت اس نفسیاتی الجھن کی علامات ہیں۔ وہ غربت کے زخم کو کرید کرید کر مزے لیتا ہے اور ان لمحاتِ مسرّت کو بھی جو اسے میسّر ہیں بے معنی غم وغصہ سے تلخ کام بناتا ہے۔ غریب سے غریب آدمی بھی اپنی محبوبہ کو پاکر خود کو دنیا کا خرم ترین اور خوش قسمت ترین آدمی سمجھتا ہے اور وصلِ محبوب کے سامنے اسے دنیا کی ہر دولت اور ہر مسرّت، ہیچ معلوم ہوتی ہے۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ انسان کی خوشی کا سرچشمہ اقتصادی آسائشیں نہیں بلکہ بھرپور انسانی تعلّقات ہیں۔ ایک وہ ہیں جو سنجاب وسمور کی چادر پر بے قرار راتیں گذارتے ہیں اور دوسرے وہ ہیں جو اپنی باہوں میں کائنات کا غم لیے ایک دوسرے سے لپٹ کر پیار کی نیند سوتے ہیں۔ غریب آج کا نہیں، ہزاروں سال پرانا انسانی مسئلہ ہے۔ اس مسئلہ کو حل تو ہونا ہی ہے اور انسان کی پیش قدمی زیادہ منصفانہ سماج ہی کی طرف رہی ہے۔ لیکن میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوں کہ جب تک یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا انسان انسانی زندگی گزارنے کا اہل نہیں بنتا۔ دنیا کی نوّے فی صدی آبادی جو ہزاروں سال سے قلّت، غربت اور محنت کی زندگی گذارتی آئی ہے اس کی زندگی نانِ جویں کے لیے حیوانی مشقت ہی کی زندگی رہی ہوتی تو وہ ایسی بربریت کا شکار ہوتی کہ بطور انسانوں کے ہم اُن پر غور تک نہ کر سکتے

لیکن باوجود غربت کے ان کی ایک سماجی اور تہذیبی زندگی تھی۔ میلے ٹھیلے تہوار اور رسم و رواج تھے۔ اُن کے اپنے گیت کہانیاں اور ناچ تھے۔ دنیا کے عظیم ترین مذاہب انہی غریب لوگوں میں پھلتے پھولتے رہے ہیں۔ محض اس وجہ سے کہ تاریخ میں انسانی سماج کا ایک بڑا حصّہ غربت کی زندگی جیتا رہا ہے میں اسے تہذیبی، اخلاقی، روحانی اور سماجی سرگرمیوں سے محروم دیکھنا پسند نہیں کروں گا۔ نحیف البیان اور فناپذیر ہونے کے باوجود، نامہربان کائنات اور ایسی دنیا جس میں انسان انسان کا شکاری ہو جینے کے باوجود، آدمی مسرّت کی کلیاں چنتا رہا ہے۔ حسن و شباب، وصالِ محبوب اور لذّتِ جسم برگزیدہ انسانوں کی میراث نہیں۔ عورت سے قریب ہو کر آدمی خدا تک سے دُور ہو جاتا ہے اسی لیے تو دنیا کے اکثر مذاہب خدا دوستوں کو عورت کی لت سے پرہیز کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ ایک کامیاب اور پُرنشاط شبِ وصل گذارنے کے بعد ایک معمولی آدمی میں بھی جو مردانہ خوداعتمادی سرشاری اور سرور پیدا ہوتا ہے، وہ سخت محنت اور غربت کے باوجود اس کی آنکھوں میں زندگی کے دیوں کی لو بجھنے نہیں دیتا۔ یہ بات منٹو اور بیدی جانتے ہیں۔ ساحر نہیں جانتے۔ وہ تو سمجھتے ہیں کہ عورت ہمیشہ کار اور ہیرے کے خواب دیکھتی ہے۔ بیدی جانتا ہے کہ توانا باہوں کا سہارا مل جائے تو عورت سارے جہاں کے دکھوں کو اپنانے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ محنت کش گرانڈیل جوان زندگی کی صعوبتوں کو جھیلنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ وہ چھوئی موئی کا پودا نہیں ہوتے کہ فرّاٹے بھرتی کار گذر جائے تو افسردہ خاطر ہو جائیں۔ ان کے پاس کچھ نہیں ہوتا اس لیے جو کچھ انھیں ملتا ہے اسے نعمتِ غیر مترقبہ سمجھتے ہیں اور جو کچھ نہیں ہے اس کی رائگاں تمنا میں قوت حیات صرف نہیں کرتے۔ لہٰذا ساحر کی نظم کا نوجوان وصل محبوب سے شادکام نہیں تو قصور تاج محل کا نہیں، خود اس کی بیمار شخصیت کا ہے جو ایک خوبصورت ماحول میں محبوب سے قریب ہونے کے باوجود اپنی غربت کو بھول نہیں سکتی۔ وہ کہتا ہے، میرے محبوب کہیں اور ملا کر مجھ سے۔'' لیکن کہیں اور ملنے سے کیا فائدہ جب کہ وہ جہاں بھی جائے گا اپنے اس ذہن کو ساتھ لے جائے گا جو بنیادی طور پر ایک خود پرست آدمی کا ذہن ہے۔ ایک ایسا ذہن جو اپنی ذات کے حصار سے نکل کر غیر ذات میں، محبوب، آرٹ اور فطرت میں خود کو گم نہیں کرسکتا۔ رمیش مہارشی سے ایک تونگر نے عرض کی کہ جی چاہتا ہے کاروبار جہاں چھوڑ کر جنگل میں چلا جاؤں۔ مہارشی نے کہا کہ سب کچھ چھوڑ دوگے، اپنا ذہن تو ساتھ لے جاؤ گے۔ خرابی کاروبارِ جہاں میں نہیں تمھارے ذہن میں ہے۔ ایک زین حکایت ہے کہ ایک بدھ سادھو اور اس کا چیلا سفر کرتے ہوئے ایک ندی پر پہنچے ایک خوبصورت لڑکی ندی پر نہا رہی تھی۔ اس نے سادھو سے کہا مجھے گود میں اٹھا کر دوسرے کنارے پر پہنچا دو۔ سادھو نے پہنچا دیا۔ چیلا بہت پریشان ہوا اور دور تک ایک عجیب اضطرار کے عالم میں سادھو کے پیچھے پیچھے چلتا رہا۔ جب نہ رہا گیا تو بولا۔ ''یہ تم نے کیا غضب کیا۔ برہم چاری ہو کر ایک نیم برہنہ لڑکی کو گود میں اٹھالیا، سادھو نے کہا۔ ہاں۔ میں نے لڑکی کو اٹھا کر اسے دوسرے کنارے پر چھوڑ دیا، لیکن تم تو ابھی تک اسے اپنے اعصاب پر سوار کیے ہوئے ہو۔'' بعینہٖ یہی حال نظم کے نوجوان کا ہے۔ وہ کہیں بھی جائے اس کا طبقاتی ذہن اس کے ساتھ ہی رہے گا۔ وہ ہر بات کو موڑ دے کر اپنی غربت یا شاہوں کی سطوت، یا تونگروں کی نخوت کی طرف لے جائے گا۔ آدمی رات دن اپنے دشمن ہی کا خیال کرتا رہے۔ اس سے بڑھ کر حریف پر دشمن کی فتح کیا ہوگی۔ آدمی کی اس سے بڑی بدنصیبی کیا

ہوگی کہ وہ لمحات جو محبوب سے راز و نیاز کی باتوں کے لیے وقف تھے، وہ بھی ذکرِ رقیب کی نذر ہو جائیں۔ لیکن OBSESSIVE شخصیت کا یہی المیہ ہے کہ وہ اس خیال سے نجات نہیں پا سکتا جو اس کے ذہن پر حاوی ہو گیا ہو۔

ایک بات اور پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ محبت ذات سے غیر ذات کی طرف سفر ہے جس کے نتیجہ کے طور پر آدمی خود کو مرکزِ کائنات سمجھنے کی بجائے جزوِ کائنات سمجھتا ہے۔ محبت میں آدمی اپنے تجربہ کو دوسرے انسانی تجربات سے منسلک کرتا ہے۔ اسی لیے محبت گیت سنگیت، رقص اور حسنِ فطرت کے پس منظر میں پھلتی پھولتی ہے۔ عورت کو کھاٹ پر لے کر سو جانے کے لیے تو محض کھاٹ ہی چاہیے لیکن محبوب کے ساتھ تہواروں، موسموں، تفریحوں، اور مناظرِ فطرت سے لطف اندوز ہونے کے لیے نہ صرف کھاٹ سے بلکہ اپنی خود پرست شخصیت کے حصار سے بھی باہر نکلنا پڑتا ہے۔ کسی کا ہاتھ ہاتھ میں ہو تو دنیا غم خانہ نہیں رہتی۔ نگار خانہ بھی بن جاتی ہے۔ محبت ندیوں، تالاب کے کناروں، کھنڈروں اور تاریخی عمارتوں میں کیسے گل کھلاتی ہے اس کا تھوڑا بہت اندازہ براؤننگ کی عشقیہ شاعری سے آپ کو ہو جائے گا۔ میں یہ بات قبول کرنے کو تیار نہیں کہ یہ سب پیٹ بھروں کی عیاشیاں ہیں۔ غریبوں کو میں محبت اور انسانیت سے محروم بتانا پسند نہیں کرتا۔ غریب بھی بہر حال انسان ہی ہوتا ہے اور انسانی سطح پر ہی جیتا ہے۔ غیظ و غضب کے ادب کی یہی مصیبت ہے کہ وہ مظلوم کو غیر انسانی اور بہیمانہ سطح پر لا کر احتجاج کرتا ہے۔ غربت میں تو آدمی کا کردار نکھرتا ہے اور اس میں بے نیازی، خود اعتمادی اور جفاکشی کی صفات پیدا ہوتی ہیں۔ اسی لیے صوفیوں، درویشوں اور پیغمبروں نے غربت کو پسند کیا ہے۔ مفلوک الحالی البتہ آدمی کو روند کر رکھ دیتی ہے۔ غربت اور مفلوک الحالی میں فرق ضروری ہے۔ چین کے متعلق تو موراویا نے بتایا ہے کہ اس نے غریبی کے مسئلہ کو اس طرح حل کیا ہے کہ غربت کو عام کر دیا ہے اور اسے طریقۂ زندگی میں بدل دیا ہے۔ مادّی آسائشوں کی آرزومندی، بورژوازیت اور مادہ پرستی نہیں تو اور کیا ہے۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ ساحر کی نظر اگر کچلے ہوئے طبقہ کا احتجاج پیش کرتی ہے تو احتجاج کو کامیاب اور اثر آفرین بنانے کے لیے شاعر کو جن وسائل کا استعمال کرنا چاہیے تھا وہ نہیں کر سکا۔ اس نے بندوق غلط آدمی کے کندھے پر رکھی اور غلط چیز کو نشانہ بنایا۔ تاج محل کے سامنے ایک غریب کو اپنی محبوبہ کے ساتھ کھڑا کرنے کی بجائے تاج محل ہوٹل کے سامنے ایک مفلوک الحال آدمی کو اپنے بھوکے بچوں کے ساتھ کھڑا کیا ہوتا تو احتجاج کی وجہ جواز نکلتی۔ سماج میں دولت کی غیر مساوی تقسیم اور ناانصافی کے اتنے مظاہر ہیں کہ انقلابی شاعر کو ایجادِ بندہ سے کام لینے کی ضرورت ہی نہیں۔ مفلوک الحالی آدمی کی زندگی سے کیا سلوک کرتی ہے اور اسے کیسی حیوانی سطح پر جینے پر مجبور کرتی ہے اس کا حقیقت پسندانہ بیان بھی لرزہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔ غربت اور افلاس ایسے مسائل نہیں جن پر آدمی مطمئن ہو کر بیٹھ رہے۔ وہ ادب اہم ہے جو آدمی کی طمانیت کو ضرب پہنچاتا ہے۔ لیکن ایسے ادب کو اپنا مواد سوچ سمجھ کر انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ کردار پرولتاریہ کا لے کر اسے متوسط طبقہ کا خود پسند نرگسی ذہن دینے سے گھپلا پیدا ہوتا ہے۔ اکثر احتجاجی اور انقلابی ادب خطیبانہ للکار سے کام لیتا ہے۔ اس سے ایک فائدہ یہ ہوتا ہے کہ وہ حکایتی ANECDOTAL یا استدلالی ARGUMENTATIVE طریقۂ کار کی راہ میں جو خدشات رہے ہیں

ان سے محفوظ رہتا ہے۔ ساحر نے نظم میں استدلالی طریقۂ کار اپنایا۔ تاج محل میں الفت بھری روحوں کا گذر کیوں نہیں ہوسکتا اس کے اسباب بیان کیے۔ ساحر کے دلائل کس قدر عقلی ہیں یہ جاننے کے لیے عقل کی کسوٹی ہی کو کام میں لانا پڑے گا۔ اگر شاعر کا استدلال کمزور ہے تو محض مقصدیت کے نیک ہونے سے کام نہیں چلے گا۔ شاعری میں انہی خیالات کی اہمیت ہے جو یا تو فلسفیانہ سوچ بچار کا نتیجہ ہوں یا ان تجربات سے پھوٹے ہوں جو کم از کم اتنے انسانی تو ہوں کہ بطور انسانوں کے ہم ان میں شریک ہوسکیں۔ شاعر کا ہولناک سے ہولناک تجربہ بھی قاری کو قبول ہوتا ہے۔ بشرطیکہ وہ زندگی کا تجربہ ہو اور شاعر کے انکل انارکسٹ ذہن کی ناگوار خیال آرائی نہ ہو۔ تاج محل کا ARGUMENT درست اور عقلی نہیں ہے۔ اگر شاعر کے پاس زوردار دلائل نہیں تھے تو بہتر تھا کہ وہ جابر شاہیت کے خلاف خطیبانہ نظم لکھتا۔ ظلم و جبر کے خلاف احتجاج اور بغاوت ایک فطری اور جبلّی چیز ہے۔ وہاں فکر و استدلال کی ضرورت نہیں۔

فنکار کا کام محض نقطۂ نظر لے کر گھومنا ہوتا تو بات اتنی پیچیدہ نہ ہوتی۔ وہ اخباری بیان اور قارئین کے خطوط میں بھی اپنا نقطۂ نظر پیش کرسکتا تھا۔ لیکن اسے تو اپنا نقطۂ نظر فن پارے میں سمونا پڑتا ہے اور فن پارے کے مواد کی اپنی جدلیات ہوتی ہے جو نقطۂ نظر کے ساتھ ہمیشہ ہمدردانہ سلوک نہیں کرتی۔ اب شاعرِ ملت ہی کو لیجیے۔ قوم کو بیدار کرنے کے لیے انھوں نے شجاعت اور امامت اور درویشی اور قلندری کے گُن گائے۔ طوطا مینا کی جگہ شاہین کی علامت پسند کی تو لپٹنا جھپٹنا، جھپٹ کر پلٹنا، لہو گرم رکھنے کا تھا اِک بہانہ، میں لوگوں کو فاشزم نظر آیا۔ جہاں تک پرندوں کی دنیا کی بات تھی بات غلط نہیں تھی، لیکن انسانی سطح پر ایسے مشاغل کو فاشزم کی آگ میں جلے ہوئے لوگ مشکوک نظروں سے دیکھیں تو ان کی مجبوری ہے۔ علامت کی بھی اپنی جدلیات ہے۔ وہ نئے نئے معنی سجھاتی جاتی ہے۔ فنکار کو خیال رکھنا پڑتا ہے کہ علامتی معنی حقیقی سطح پر ایسی الجھن پیدا نہ کریں کہ فنکار کا عندیہ مجروح ہو۔

شاعری کے لیے انقلاب برائے شعر گفتن اتنا ہی خوب رہا ہے جتنا کہ تصوّف۔ خدا اور عورت کی مانند انقلاب بھی شعراء کے لیے ایک MYSTIQUE کا مقام رکھتا ہے۔ شعری تخیل چونکہ استعاروں اور علامتوں کی زبان اور ابہام کے دھندلکوں کی فضاؤں میں حرکت کرتا ہے اس لیے موضوع کی سریت قدغن نہیں بلکہ سمندِ تخیل کا تازیانہ بنتی ہے۔ یہ بات فکشن اور ڈراما کی دنیا میں ممکن نہیں جہاں جذباتی اور اخلاقی کشمکش کو اس کی منطقی انتہا تک پہنچایا جاتا ہے۔ ظلم اور ناانصافی کے خلاف مظلوم کی بغاوت اور بغاوت کے زائیدہ غم، غصہ، انتقام، امید اور نشاطِ زیست کی آرزومندی کے جذبات انسان کے اہم اور توانا جذبات ہیں، اور ان جذبات کی ترجمان شاعری بڑی شاعری کے تمام تخلیقی امکانات رکھتی ہے۔ انصاف، آزادی، مساوات اور انسانی حقوق کے لیے جدوجہد میں شاعر کی دلچسپی کا سراغ مغرب میں رومانی تحریک اور مشرق میں صوفیانہ شاعری کی آزادمنشی میں تلاش کیا جاسکتا ہے شاعر میں جو ایک قسم کی رومانی آدرش پسندی ہوتی ہے وہ ہمیشہ ظالم کے خلاف مظلوم کی اور نظامِ پیر کے خلاف نظامِ نو کی بغاوت اور عوام کی بیداری اور طاقت کی پراسراریت اور سرکشوں کی رزم آرائی اور خونِ شہیداں میں نیا جنم لیتی ہوئی انسانیت سے تخلیقی تحریک پاتی ہے۔ سنبھلی ہوئی خطابت ان موضوعات پر بڑی گلکاریاں کرسکتی ہے۔ ان موضوعات

پر طبع آزمائی کے لیے فکر و فلسفہ سے زیادہ جذبہ کی وارفتگی، بشارتی غنائیت اور تخیل کے اڑان کی ضرورت پڑتی ہے۔ علی گڈھ کے وہ فلسفہ پرست اور اقبال پرست پروفیسر جو جوش کی شاعری کو بے مغز کہتے ہیں وہ اس نکتہ سے واقف نہیں کہ انقلابی شاعر کا سروکار موضوع کی دانشورانہ وضاحت سے نہیں بلکہ شاعرانہ پیش کش سے ہوتا ہے۔ شاعر موضوع کی فلسفیانہ گرفت کی بجائے اس کی رومانیت اور سریت سے کھیلتا ہے۔ اقبال نے بھی یہی کھیل کھیلا ہے۔ اور جوش یہ کھیل کھیلنا جانتے ہیں۔ فرق مغز کا نہیں خطابت کی نوعیت کا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ شعر و ادب کی روایت ایک بھری پری دنیا میں بھرے پُرے آدمی کی پیش کش کی روایت رہی ہے، یعنی ایک ایسا آدمی جو اپنے تاریخی ورثہ اور گردوپیش کی فطری، تہذیبی اور سماجی دنیا کو ردّ و قبول کے جدلیاتی عمل سے گذارنے کے بعد اپنے لیے سازگار بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ پرولتارین بغاوت کا ادب نیا ہے۔ زیادہ تر یہ متوسط طبقہ کے شاعروں کا لکھا ہوا ہے۔ اگر مزدور شاعری کرتے تو شاید وہ لوک کویتا کے فارم کا استعمال کرتے، اور لوک کویتا کی رسومات کو اپنی عوامی جدوجہد کا ترجمان بناتے۔ دنیا کے دوسرے ملکوں میں ایسا ہوا ہے۔ لوک گیت کو عوامی شاعروں نے انقلابی مقاصد کے لیے کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ ایسی باغیانہ اور انقلابی شاعری احتجاجی، خطیبانہ، طنزیہ اور غنائیہ ہوتی ہے۔ ظالم کو DEFINE کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی کیونکہ اسے سب جانتے ہیں۔ یہ شاعری کھلی پیکار کی شاعری ہوتی ہے۔ فریقین آمنے سامنے ہوتے ہیں۔ جنگ میں ہتھیار کی مانند شاعری میں ہر شعری حربہ کا استعمال جائز سمجھا جاتا ہے۔ جاگیردار یا سرمایہ دار یا سامراجی کو جس نام سے بھی شاعر چاہتا ہے یاد کرسکتا ہے۔ اپنی مظلومیت یا ظالم سے نفرت و حقارت کا اظہار براہِ راست اور شدّت سے ہوتا ہے۔ ایسا ادب اچھا بھی ہوتا ہے اور برا بھی، لیکن اس کی اچھائی اور برائی کا دارومدار فن پر ہوتا ہے فکر پر نہیں۔ لہٰذا گیت اگر اچھا ہے تو کوئی نہیں پوچھتا کہ اس کا فکری سرمایہ کیسا اور کتنا ہے۔ عوامی ادب کے علی الرغم وہ باغیانہ شاعری جو اعلیٰ اور کلاسیکی ادب کے شعرا کرتے ہیں فکر و نظر کے مسائل پیدا کرتی ہے۔ کبھی تو یہ بغاوت مابعد الطبعیاتی ہوتی ہے جیسی کہ خیام، شیلی، اور دوستو وسکی میں، کبھی مروجہ اخلاقیات کے خلاف ہوتی ہے جیسی کہ بائرن، آسکر وائلڈ، موپاساں اور منٹو میں، کبھی سماجی اور سیاسی نظام کے خلاف ہوتی ہے جیسی کہ ابسن، برنارڈ شا، اور کمیونسٹ دانشوروں میں، بغاوت رومانی بھی ہوتی ہے اور مابعد الطبعیاتی بھی، کمیونسٹ بھی اور انارکسٹ بھی، اخلاقی بھی اور مذہبی بھی، -----اقدار کے خلاف بھی ہوتی ہے، افکار کے خلاف بھی ہوتی ہے، افراد کے خلاف بھی اور سماجی اور سیاسی نظاموں کے خلاف بھی۔ بغاوت فی نفسہ فنکار کو اہم نہیں بناتی تاوقتیکہ اقدار کا شعور اور فکر کی گہرائی اس کے باغیانہ رویہ کو معنی خیز اور بصیرت افروز نہ بنائے۔ وہ فنکار جو اقدار کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اقدار کی بحث کے دروازے بھی ادا کرتا ہے۔ اچھی باغیانہ شاعری میں شاعر کے باغیانہ رویہ کا فکری جواز موجود ہوتا ہے جیسا کہ خیام کے یہاں ہے جو پورے کاروبارِ جہاں کو قبول کرنے سے انکار کردیتا ہے۔ اسی طرح دقیع باغیانہ شاعری میں تاریخ تمدّن، اخلاقیات، مذہب اور سماج کو قبول نہ کرنے کا جواز موجود ہوتا ہے۔ سطحی باغیانہ شاعری میں محض پوز ہوتا ہے۔ یعنی آدمی بغاوت کا محض اعلان کرتا ہے یعنی وہ کہتا ہے کہ اسے خدا یا تمدّن یا تاریخ یا سماج قبول نہیں۔ خدا یا تمدّن یا

سماج کے خلاف جذبۂ بغاوت کو تخلیقی تجربہ میں بدلنے کے معنی یہ ہیں کہ ایک ایسا شعری خاکہ POETIC PATTERN تشکیل کیا جائے جس میں جذبۂ بغاوت ٹھوس شکل میں ایک پہلودار تجربہ کی صورت ظاہر ہو۔ دنیا کی بے ثباتی کے بیان کے لیے خیام ویران کھنڈر پر فاختہ کی آواز کو الفاظ میں قید کرتا ہے۔ یہاں احساس فکر میں ڈھلتا ہے اور فکر شعری پیکر اور علامت کے ذریعہ اظہار پاتی ہے باغیانہ شاعری جب تک ایسا فارم تلاش نہیں کر پاتی جس میں تجربہ پوری شدّت کے ساتھ بیان ہو وہ دوئم درجہ کی متنازعہ فیہہ شاعری رہتی ہے۔ یعنی ایسی شاعری جو حسن کے تجربہ سے دوچار کرنے کی بجائے اختلافِ رائے اور عقائد کی بحث اور تکنک کے نقص کا احساس پیدا کرتی ہے۔ بغاوت شاعر کا حق ہے۔ اس پر قدغن بے معنی ہے۔ لیکن جذبۂ بغاوت کا شاعرانہ اظہار مناسب ڈھنگ سے ہوا ہے یا نہیں یہ دیکھنا نقاد کا فریضۂ منصبی ہے تاریخ وتمدّن سے بغاوت کی بھی اپنی ایک قدر ہے جو فنکارانہ سلیقہ مندی سے کی جائے تو انارکزم کو رومانی انفرادیت پسندی کے خوشگوار تجربہ میں بدل سکتی ہے۔ کاروبارِ جہاں کو برہم کرنے کا اظہار شاعروں نے بار بار کیا ہے اور اتنے اثر آفریں ڈھنگ سے کیا ہے کہ سماج کے ستونوں کے منہ کو تالے لگ گئے ہیں۔ خطیبانہ شاعری شاعرانہ رویّہ کو منطق واستدلال سے بلند اٹھانے کا بہترین طریقہ ہے۔ لیکن شاعری اگر واقعاتی اور ماجرائی ہو، عمل اور استدلال سے کام لیتی ہو تو فکری صلابت کے ساتھ ساتھ تکنک پر عبور ناگزیر بن جاتا ہے۔ باغی اور انقلابی کا کردار زیادہ سے زیادہ انسان دوست اور کم سے کم فناٹک بنے یہ دیکھنا ہر اچھے شاعر کا فرض ہے۔ علامہ کا مردِ مومن اور ترقی پسندوں کا انقلابی دونوں کسری انسان ہیں کیونکہ ان پر ایک خیال کا اتنا شدید غلبہ ہوتا ہے کہ دوسرے انسانی تجربات ان کی زندگی میں راہ نہیں پا سکتے۔ یہ مسئلہ تمام اس ادب کا ہے جو سماجی مسائل والا ادب ہے یعنی انسان کی انسانیت اور کردار کی سالمیت برقرار رکھتے ہوئے باغیانہ انقلابی اور سماجی ادب کیسے پیدا کیا جائے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ میلا ناتی ادب، ادب کی دوسری ہی قسم ہے جو تعلیمی اور تلقینی زیادہ اور تخلیقی اور تخیلی کم ہے یا دوسرے الفاظ میں شاعرانہ تخیل کے جوہر وہیں کھلتے ہیں جب وہ انسانوں کے اسفل سماجی اور معاشی سروکاروں سے بلند ہو کر انسان کی جذباتی اور تخیلی دنیا کی وسعتوں کو کھنگالتا ہے۔ اگر سماجی ادب کا بھی گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ وہی سماجی ادب زیادہ اہم ہے جو سماجی مسئلہ کو محض سماجیاتی طور پر پیش نہیں کرتا بلکہ اسے انسانی مسئلہ بنا کر انسان کو اس طرح پیش کرتا ہے جو تخلیقی ادب کا طریقۂ کار رہا ہے۔

جَمالَیات اور اَخلاقیَات کی کشمکش

بتخانۂ چین

وارث علوی

جمالیات اور اخلاقیات کی کشمکش

مضمون کا عنوان کافی بھاری بھرکم ہے اور ایسے عنوانات پر مضامین لکھنے کے لیے جس فلسفیانہ نظر کی ضرورت ہے وہ تو ظاہر ہے فدوی کے پاس نہیں۔ لہٰذا جب کہیں یہ پڑھ لیا کہ آج کل جمالیات کی تعلیمات ادبی تنقید کے لیے بہت کارگر ثابت نہیں ہوتیں تو دل کو ڈھارس بندھی کہ مضمون میں عنوان سے انصاف کرنے کا اب کوئی اخلاقی جبر نہیں۔ یہ دیرینہ آرزو بھی پوری ہوگئی کہ کسی مضمون کا عنوان تو فلسفیانہ ہو۔ ویسے مضمون کا عنوان فنی اقدار اور سماجی مسائل یا ادب اور عصری آگہی وغیرہ وغیرہ بھی ہوسکتا تھا لیکن ان لفظوں کو صحافتی تنقید نے اپنی پوری معنویت سے محروم کر دیا ہے۔ وہ تو کلی شی قلماقنیوں کی طرح معاشرتی تنقید کے دالان میں اکڑوں بیٹھے نظر آتے ہیں اور نقاد کے اشاروں پر ایک سے میکانکی کام کرتے رہتے ہیں۔ الفاظ کے ساتھ نوکروں کا سا سلوک ویسے بھی ہمیں کبھی پسند خاطر نہیں رہا۔ ہم نے سوچا جمالیات ہی کا لفظ ٹھیک ہے۔ ہم ہیں تو دیکھ لیں گے کب تک مضمون میں کڑے سے کڑا بجاتی چلتی ہے۔ جمالیات کے سامراج سے اب تو ادبی تنقید بھی آزاد ہونا چاہتی ہے۔ یعنی اس کا بھی اصرار ہے کہ ہر صنفِ سخن کا مطالعہ اس کی تخلیقی ضرورتوں کی روشنی میں کیا جائے اور ان عمومی تصورات سے پہلو بچایا جائے جو تمام فنونِ لطیفہ کا احاطہ کرتے ہیں۔

تو بات دراصل یہ ہوئی کہ ہم نے منٹو پر دو تین مضامین لکھے تو اعتراض ہوا کہ منٹو کی CULT بنا رہے ہیں۔ اب دیکھیے انگریزی میں سامرسٹ مائم جیسے دوئم درجے کے ناول نگار پر کم از کم آٹھ دس تنقیدی کتابیں تو میری نظر سے گذری ہیں۔ یہاں دو تین مضامین ہی میں CULT بنانے کا خدشہ جاگ اٹھتا ہے۔ انیسیوں اور دبیریوں کی گروہ بندی سے ابھی تک ہم نجات نہیں پا سکے منٹو کی تعریف کیجیے تو کرشن کے گوالے سمجھتے ہیں کہ استاد پر در پردہ چوٹ کی گئی ہے۔ اب ہم نے ادب میں قلعی گری کا ہی دھندا شروع کیا ہے تو مضامین کا پیٹ پالنے کے لیے برتنوں کی ضرورت تو پڑے گی۔ منٹو پر لکھا تو کرشن چندر پر بھی لکھا۔ اب بیدی پر لکھیں گے۔ کرشن چندر نے فن کی دیگچی کا استعمال احتیاط سے نہیں کیا تو کچھ ٹھوکنا بجانا بھی پڑتا ہے۔ ہم پروہت تو ہیں نہیں کہ برتن کا استعمال عصری آگہی کا پرشاد بانٹنے کے لیے کریں۔

کرشن چندر کے متعلق میرا فیصلہ یہ تھا کہ وہ اردو کے بڑے افسانہ نگار ہیں ان کا نام ہمیشہ منٹو، بیدی، عصمت، غلام عباس وغیرہ کے ساتھ لیا جائے گا۔ وہ دوئم درجے کے لکھنے والے نہیں ہیں۔ اوّل درجے کے لکھنے

والے ہیں گو ان کی تمام تخلیقات اوّل درجے کی نہیں ہیں۔ بس اِسی قسم کی دار و گیر اپنا معاملہ ہے۔ جس فنکار میں رطب و یابس زیادہ ہوتا ہے اس پر مضمون بھی ایسا ہوتا ہے جیسا کہ رام لعل پر تھا کہ لوگ سمجھ ہی نہیں پائے کہ ہم بغلگیر ہو رہے ہیں یا گریبان گیر۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ جس دور تشدّد میں ہم رہ رہے ہیں اسے نظر انداز کر کے صرف جمالیاتی تنقید لکھنا بھی ہمیں گوارا نہیں تھا۔ خیر سماجیات کو تنقید میں داخل کرنا تو اتنی مشکل بات نہیں تھی لیکن خدشہ یہ تھا کہ مظلوم انسانیت کے زخموں کو چھوتے وقت بھی آدمی اخلاقی اور جذباتی برتری اور دردمندی کے پندار کا شکار ہو جاتا ہے۔ اپنی انسان دوستی اور دردمندی کی نمائش کے ذریعہ ہمدردیاں وصول کرنا نہایت ہی اسفل تنقیدی ہتھکنڈا ہے جسے ہمارے یہاں کی معاشرتی تنقید ہمیشہ استعمال کرتی آئی ہے۔ اس سے کم از کم ان لوگوں کو بڑی آسانی سے نیچا دکھایا جا سکتا ہے جنھیں اس قسم کی جذباتی لرزشوں کی نمائش کے مواقع حاصل نہیں کیونکہ ان کے سروکار آرٹ اور جمالیات کے دوسرے مشاغل سے ہیں۔ وہ لوگ جو زبان کے بخئے ادھیڑ رہے ہوں اگر انسانیت کے زخموں کی بخیہ گری نہیں کرتے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ انسانیت کا غم انھیں ہم سے کم ہے۔ ان کی مصروفیات دوسری نوعیت کی ہیں۔

لیکن مسئلہ اتنا آسان نہیں ہے۔ جس قسم کی جمالیاتی یا ہنرمندانہ یا یوں کہیے کہ زبان و بیان کی تنقید ہمارے یہاں لکھی جا رہی ہے، وہ بھی ذہن کو مطمئن نہیں کرتی۔ یعنی اکسپرٹائز کی پوری داد دینے کے باوجود ہم محسوس کرتے ہیں کہ اس نوع کی تنقید آرٹ کے کل پرزوں کا حساب تو رکھتی ہے لیکن زندگی کے ان تجربات کو چھو نہیں پاتی جو شعر و ادب کا موضوع ہیں۔ ایسی تنقید نہ صرف ٹکنیکل کتابوں کی مانند خشک اور میکانکی ہوتی ہے بلکہ اس معنی میں غیر انسانی بھی لگتی ہے کہ وہ انسانی تجربات کی پوری کائنات کو جس کا احاطہ کسی بڑے شاعر کا کلام کرتا ہے اپنے دائرہ عمل سے بارہ پتھر دور رکھتی ہے۔ سوال شاعر کے فلسفۂ حیات یا خیالات وغیرہ پر لن ترانیوں کا نہیں ہے کہ اس سے تو ہم خود اس قدر بیزار ہو گئے ہیں کہ عرصے سے اقبالیات کا مطالعہ ترک کیے بیٹھے ہیں۔ بلکہ شاعر کے احساسات و تجربات کی اس رنگارنگ دنیا کا ہے جس سے ہم اس کی شاعری کے ذریعہ دوچار ہوتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ تنقید درسِ بلاغت کے علاوہ کچھ اور کام بھی کرتی رہی ہے یا نہیں۔ تنقید کا ہمارا تجربہ بتاتا تھا کہ زبان و بیان کی تنقید محض ایک جزو ہے ناقدانہ ذہن کی اس وسیع سرگرمی کا جو فنکار کے فن کے تمام پہلوؤں کو اپنی دسترس میں لیتی ہے۔ وہ دس پندرہ کتابیں جو شیکسپیر کی زبان پر لکھی گئی ہیں نہایت اہم اور بصیرت افروز ہیں، لیکن ان کتابوں کے لکھنے والوں کو یہ دعویٰ نہیں کہ شیکسپیر کا صحیح مطالعہ اس کی زبان ہی کا مطالعہ ہے کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ جو ہزار دو ہزار کتابیں شیکسپیر کے فن کے مختلف پہلوؤں پر لکھی گئی ہیں وہ شاید ان کتابوں سے زیادہ اہم ہیں کیونکہ شیکسپیر کے ڈراموں کی تفہیم و تفسیر اور ان سے لطف اندوزی کے آداب کی تربیت کا کام وہ بہتر طور پر کرتی ہیں۔ لسانیاتی تنقید کا یہ دعویٰ کہ اسی کا طریقۂ کار شعر کی تحسین کا واحد اور صحیح طریقۂ کار ہے غلط ثابت ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ آرٹ کی دنیا اتنی پہلودار اور اتنی گہری اور پیچیدہ ہے کہ کسی ایک پہلو کا خصوصی مطالعہ تنقید کا پورا حق ادا نہیں کرتا۔

تو ہمارا مسئلہ اور زیادہ پیچیدہ ہوگیا۔ جس قسم کی جمالیاتی تنقید ہمارے یہاں لکھی جارہی تھی ذہن اس سے بھی غیر مطمئن تھا اور سماجی تنقید سے بھی خوش نہیں تھا کہ وہ کوری صحافت تھی۔ فنکاروں پر ایسی تنقید لکھنا کہ اس میں سماجیات آنے ہی نہ پائے ہمیں گوارا نہیں تھا، لیکن پڑھنے والوں کا ذہن سیاہ وسفید کی تقسیم کا عادی تھا۔ قطعی اور حتمی فیصلے چاہتا تھا۔ ہم تو سمجھتے تھے کہ نقاد کو ردّ وقبول کی جدلیات کے تناؤ میں جینا چاہیے۔ ہم تو بتانا چاہتے تھے کہ سماجی ادب بھی جب محض احتجاجی اور میلاناتی بنتا ہے تو اس گہرائی کو کھو بیٹھتا ہے جو فنکارانہ تخیل اسے عطا کرسکتا ہے۔ یعنی جمالیات سے بے پروائی خود اخلاقیات کو اچھی اخلاقیات بننے نہیں دیتی۔ لیکن جمالیات کی بحث کو ہم محض زبان و بیان تک بھی محدود رکھنا نہیں چاہتے تھے۔ اس کشمکش کا کوئی آسان حل ہمیں سجھائی نہیں دیا تو وہی کیا جو ایسے حالات میں ہم کرتے ہیں۔ اب دیکھیے کہ انگریز سماجی اور احتجاجی ادب کی بحث کس طرح کرتے ہیں۔ سفید فام لوگ ہیں ان کی سب سے بڑی آزمائش تو حبشیوں کا ادب ہی ہوگا۔ تو بات وہیں سے شروع کریں۔

رچارڈ رائٹ، جیمس بالڈون اور لیروئی جانس.... یہ ہیں وہ تین حبشی فنکار جن میں برہمی کے ادب، اور پورے آدمی کے ادب، اور کمٹ منٹ کے ادب کی تمام داستان پھیلی پڑی ہے۔ بالڈون کا ادب ردِّعمل ہے رچارڈ رائٹ کے بے پناہ برہمی کے ادب کا، اور لیروئی جانس کا کمٹ منٹ کا ادب ردِّعمل ہے بالڈون کے پورے آدمی کے ادب کا۔

یہ بات سچ ہے کہ حبشی ادیب تو پیدائشی کمیٹیڈ ہوتا ہے، چاہے وہ پسند کرے یا نہ کرے، اس کا رنگ اسے امریکی معاشرہ میں ایک خاص آدمی بناتا ہے۔ ایک ایسا آدمی جس کے آباواجداد غلام تھے، جو ظلم وستم کا نشانہ رہا، جسے تہذیب وتمدّن کی برکتوں سے محروم رکھا گیا، اور اب جو جانوروں کی سی زندگی گذارتا ہے، اور جسے نجات کا کوئی راستہ نظر نہیں آتا ادب کی جمالیات کی بات جانے دیجیے، اس کے لیے تو خود لکھنے کا عمل جیسا کہ جیمس بالڈون نے بتایا ہے احساسِ گناہ پیدا کرتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ اسے لکھنے کی میز پر نہیں بلکہ محاذِ جنگ پر ہونا چاہیے۔ یہ احساسِ جرم ہر کمیٹڈ فنکار کا مقدر رہے۔ سردار جعفری کا وہ مصرع یاد کیجیے۔ ''ساتھیو! میرے ہاتھ سے اب قلم چھین لو، اور بندوق دے دو۔'' یہ احساسِ جرم حبشی فنکار سے انتقام کا ادب لکھواتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ وہ جانتا ہے کہ سفید فام لوگوں پر اس کے ادب کا کوئی اثر نہیں ہوگا۔ اُن کے تعصبات ویسے ہی قائم رہیں گے اور وہ اسے ادب کے طور پر ہی پڑھیں گے، اور وہ ادب لکھنا نہیں چاہتا، وہ تو اپنی اندر کی آگ کو بیان کرنا چاہتا ہے۔ لیکن کس کے سامنے، تعصبات کی چٹانوں کے سامنے؟ رہے اس کی نسل کے لوگ تو وہ تو برسر پیکار ہیں۔ اسے بھی ان کے ساتھ محاذ پر ہونا چاہیے۔ اس احساس کا لازمی نتیجہ انتقام کا ادب ہے۔ انتقام کے ادب میں بے پناہ برہمی، احتجاج اور کرودھ ہوتا ہے۔ یہ ادب جمالیات کی فکر نہیں کرتا۔ جمالیات اور تہذیب کی بات بھی اسے ایک ستم ظریف مذاق معلوم ہوتی ہے۔ ذرا حبشی فنکاروں کے سامنے یہ بات کیجیے کہ ادب کے اچھے اور برے ہونے کا معیار جمالیاتی ہوتا ہے اور دیکھیے کیا ردِّعمل پیدا ہوتا ہے جیمس بالڈون کا یہی ڈائیلما ہے۔ ایک حبشی ہونے کے ناتے وہ کمیٹڈ ہے اور کرودھ کا ادب ہی پیدا کرسکتا ہے، لیکن ایسا ادب حبشی کو ایک پورے آدمی کے طور پر پیش نہیں

کرتا۔ جیمس بالڈون کو رچارڈ رائٹ پر اعتراض یہی ہے کہ اس نے اپنی شہرۂ آفاق ناول NATIVE SON میں حبشی کے کرودھ کو تو دکھایا لیکن حبشی بھی آخر ایک انسان ہے۔ وہ دوسرے حبشیوں کے ساتھ انسانی تعلقات کی جس سطح پر جیتا ہے وہ سطح اس کے کردار کو ایک انسانی ڈائمنشن بخشتی ہے۔ اس ڈائمنشن کو کھو کر رچارڈ رائٹ کا کردار بگر تھامس تحتِ انسانی اور حیوانی سطح پر پہنچ جاتا ہے۔ بالڈون نے بتایا ہے کہ رچارڈ رائٹ کے ناول کا خاکہ خوف فرار اور مقدر کے عناصر سے بنا ہے۔ بگر تھامس کا مقابلہ جن حالات سے ہے ان پر وہ قابو نہیں پا سکتا۔ اور اس کا فرار گرفتاری اور موت گویا تقدیر کے پھیلائے ہوئے جال کے مختلف حلقے ہیں۔ وہ ایک خوفزدہ جانور کی طرح بھاگتا ہے، گرفتار ہوتا ہے اور موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔ بالڈون کا کہنا ہے کہ حبشی کو بھی اس کی TOTALITY کے ساتھ پیش کیا جائے تاکہ اس کی زندگی کے تمام پہلو سامنے آ جائیں۔ اسے محض ایک احتجاج کا ذریعہ نہ سمجھا جائے۔ بالڈون یہ بھی کہتا ہے کہ ایک فنکار کے طور پر تمہیں جاننا چاہیے کہ جن لوگوں کے متعلق تم لکھ رہے ہو وہ صرف حبشی نہیں بلکہ انسان بھی ہیں۔ ایک سفید فام کی حبشی سے ناانصافی ایک انسان کی انسان سے ناانصافی ہے، اور انسانی دکھ نسلی اور طبقاتی نہیں ہوتا انسانی ہوتا ہے اسی لیے آفاقی ہوتا ہے۔ گویا انسان کو محض سماجی تعلقات کی روشنی میں نہ دیکھا جائے بلکہ انسانی تناظر میں رکھ کر دیکھا جائے۔ یہ گویا اس سماجی ادب کی طرف پہلا قدم ہے جو انسان کو اس کے ہنگامی تعلقات میں دیکھنے کی بجائے مابعدالطبیعاتی تناظر میں دیکھتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ انسانی ناانصافی انسانی مقدر کا حصہ بن جاتی ہے۔ وہ فن کار جو انسانی حقیقت کو پانے کی کوشش کرتا ہے وہ حبشی کی سماجی حقیقت کو پوری شدت سے پیش کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اس کے ادب میں فلسفیانہ گہرائی تو پیدا ہوتی ہے لیکن احتجاج کی شدت کی قیمت پر۔ خود بالڈون کو بہت جلد اس بات کا احساس ہونے والا تھا کہ حبشی ادیب کی ذات میں ایک فنکار کی ذمہ داریوں اور ایک سماجی آدمی کی ذمہ داریوں میں جو جنگ جاری ہوتی ہے اس کا کوئی آسان حل نہیں ہوتا۔ سماجی مسئلہ کو مابعد الطبیعاتی بنانے کا کیا نتیجہ ہوتا ہے اس کی طرف سارتر نے دلچسپ اشارہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "اگر ایک بچہ مر جائے تو تم اس دنیا کی نامعقولیت کو ملزم قرار دیتے ہو، اور اس اندھے اور بہرے خدا کو جسے تم نے اس لیے پیدا کیا ہے کہ اس کے منہ پر تھوکو، لیکن بچہ کا باپ، اگر وہ بیکار مزدور ہے تو انسانوں کو ملزم قرار دے گا۔" جیمس بالڈون جب کہتا ہے کہ حبشی کا ماضی نہایت دردناک اور لہو میں ڈوبا ہوا ہے، لیکن یہ ماضی صرف حبشی کا نہیں بلکہ انسانی نسل کا ماضی بھی ہے۔ تو وہ گویا ایک اسٹیریوٹائپ کو آرکی ٹائپ میں بدلتا ہے اور اس غیر عملی نظریہ کا شکار ہوتا ہے جس پر سارتر نے طنز کیا ہے۔ لیکن بالڈون فن کی خاطر اس خطرے کو مول لیتا ہے، اور یہی اس کی سب سے بڑی آزمائش ہے۔ جیمس بالڈون کا ناول ANOTHER COUNTRY جو ایک شاہکار ہے دونوں مسائل یعنی حبشی کا نسلی مسئلہ اور اس کا وجودی مسئلہ دونوں کا خوبصورت امتزاج پیش کرتا ہے بالڈون کی دلچسپی حبشی کے کردار میں ایک اسٹیریوٹائپ کے طور پر ہی نہیں ہے بلکہ ایک فرد کے طور پر بھی ہے۔ وہ اس کے اندرون میں جھانک کر دیکھتا ہے اور اس کی روح میں اس کی چمڑی سے بھی زیادہ تاریک قوتوں کا تلاطم نظر آتا ہے۔ اس کا تشدد اپنی ذات سے نفرت کا پیدا کردہ ہے اور ذات سے یہ

نفرت نتیجہ ہے نسلی امتیاز کا۔ یہ ایک حبشی اور سفید نام لڑکی کی محبت کی کہانی ہے۔ اور یہ ایک ایسے نوجوان کی کہانی ہے جسے صرف نسلی تعصب ہی تباہ نہیں کرتا بلکہ اس کی تباہی میں اس کی اپنی شخصیت کا بھی بڑا حصہ ہے جو محبت کی اہل نہیں رہی۔ اِس ناول میں بالڈون حبشی مسئلہ کو ہی پیش نہیں کرتا بلکہ حبشی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھتا ہے، اور اس طرح نسلی تعصّف کو نظر انداز کیے بغیر وہ فرد کی تنہائی اور اس کی روح کی تلاطم خیزیوں کی آگہی بھی حاصل کرتا ہے۔

جمیس بالڈون کا ڈراما THE BLUES FOR MR. CHARLIE اس کی ناولوں جتنا کامیاب نہیں ہوسکا تو اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی پوری انسانیت برقرار نہیں رکھ سکا۔ ایک طرف تو اس نے سفید فام کرداروں کو غیر انسانی بتایا ہے جو کسی حد تک قابلِ درگذر ہے (کیونکہ جب ایک حبشی مصنف حبشی مسئلہ پر لکھتا ہے تو نفرت، غصہ اور انتقام کے جذبہ پر اتنا قابو رکھنا کہ سفید فام کرداروں سے انصاف کیا جاسکے اس کے لیے ذرا مشکل ہی ہوتا ہے) تو دوسری طرف وہ حبشی کرداروں کے متعلق کافی جذباتی بھی بنا ہے۔ اس نے احتجاجی ناول کی جذباتیت پر اعتراضات کیے ہیں۔ اور جذباتیت زبان کے ساتھ جو سلوک کرتی ہے اس سے وہ بہت ناخوش ہے لیکن اس کا ڈراما ان معائب سے پاک نہیں رہ سکا اور اس کا ہیرو ایک اسٹیریو ٹائپ کردار کی سطح سے بلند نہیں ہوسکا۔ اس کا ہیرو بھی اسی کرودھ کا مجسمہ بن کر رہ گیا ہے جو بالڈون کو رچارڈ رائٹ کے ہیرو میں نظر آیا تھا اور جسے اس نے ناپسند کیا تھا۔ پھر ڈرامے کے سفید فام لبرل کردار میں اخلاقی تناقص پیدا کرکے اس کے ارتباط کو کافی گزند پہنچائی ہے۔ یہ تناقص بالڈون نے شاید اندرونی تبدیلی سے بچنے کی خاطر پیدا کیا ہے لیکن اس سے ڈرامے کا اخلاقی مقصد الجھ گیا ہے۔ میرے پاس اتنا وقت نہیں ہے کہ میں ڈرامے کا تفصیلی تجزیہ کروں حالانکہ یہ ڈراما اور اس پر لکھی گئی تنقید دونوں پڑھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ وہ فنکار جو سماجی ادب کے نام پر صرف سماجی دستاویز لکھنا نہیں چاہتا اور احتجاجی ادب کی سادگیوں سے گذر کر نسلی اقلیت کے تجربہ کو ایک انسانی تجربہ میں بدلنا چاہتا ہے اس کے سامنے کیا کیا دشواریاں آتی ہیں۔ یہ مسئلہ صرف فن پر دسترس کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ اپنی ذات پر قابو رکھنے کا بھی مسئلہ ہے جو ایک حبشی فنکار کے لیے کتنا مشکل ہے اس کا ہم اندازہ بھی نہیں کرسکتے۔ یہاں مسئلہ بغاوت سے پہلو بچانے کا نہیں ہے کیونکہ حبشی کے لیے بغاوت تو وجود کی علامت ہے کامیو کا جملہ کہ میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے میں ہوں حبشی کے لیے حرف بہ حرف صحیح ہے۔ اسی لیے تو وہ اپنے وجود کے اثبات کے لیے تشدّد کا سہارا لیتا ہے۔ حبشی ادب میں تشدّد علامت ہے ذات کے اثبات کی۔ وہ معاشرہ جو تشدّد پر قائم ہے اور جو نسلی اقلیت کے وجود تک سے بے خبر ہوگیا ہے (ملاحظہ ہو رالف ایلیسن کا شاہکار THE INVISIBLE MAN) اس معاشرہ میں حبشی تشدّد کے ذریعہ ہی یہ بات منواسکتا ہے کہ وہ بھی ہے۔ لیکن تشدّد نفرت جذبۂ انتقام خود انسان کے کردار کے ساتھ جو سلوک کرتا ہے وہ بھی اچھا نہیں ہوتا۔ اس لیے کرودھ کو اگر صحیح راستہ پر نہ لگایا جائے تو وہ کردار کو تباہ کردیتا ہے۔ جس کا ثبوت حبشی ادب کے وہ تمام کردار ہیں جو باہر کے ظلم اور اندر کی برہمی سے بالآخر برباد ہوجاتے ہیں۔ اسی لیے ڈرامے کا اختتام

بندوق اور بائبل کی علامتوں پر ہوتا ہے۔ جیمس بالڈون ایک موقعہ پر کہتا ہے۔

''ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آدمی کو ہمیشہ اپنے ذہن میں دو مخالف خیالوں کو جگہ دینی ہوگی پہلا خیال تو قبولیت کا ہے۔ زندگی جیسی کچھ ہے اور لوگ جیسے کچھ ہیں ان کو مکمل طور پر بغیر کسی عناد کے قبول کرنا۔ اس خیال کی روشنی میں یہ بات کہنے کی ضرورت نہیں رہتی کہ ناانصافی ایک عام سی چیز ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ آدمی مطمئن ہوکر بیٹھ رہے، کیونکہ دوسرا خیال ہے مساوی طاقت کا۔ آدمی کو اپنی زندگی میں ناانصافیوں کو کبھی معمولی چیز سمجھ کر قبول کرنا نہیں چاہیے بلکہ اپنی پوری طاقت سے ان کے خلاف جنگ کرنی چاہیے۔ لیکن جنگ کا آغاز بہر حال دل سے ہوتا ہے اور اب یہ میری ذمہ داری ہے کہ اپنے دل کو نفرت اور مایوسی سے پاک رکھوں۔''

جیمس بالڈون کو گاندھی جی میں کوئی دلچسپی نہیں تھی، لیکن ان جملوں میں گاندھی جی کی آواز صاف سنی جاسکتی ہے۔ مارٹن لوتھر کنگ گاندھی جی سے کتنا متاثر تھا اس سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ اس نے تو اپنی پوری تحریک کی بنیاد ہی عدم تشدد پر رکھی تھی جیمس بالڈون کی تحریروں اور مارٹن لوتھر کنگ کی تقریروں میں جو ایک گہرائی ملتی ہے وہ مسئلہ کی تہہ تک پہنچنے کا نتیجہ ہے۔ مسئلہ کی تہہ تک پہنچنے کا مطلب ہے آپ جو بھی رویہ اپنائیں اس کے IMPLICATION کو مکمل طور پر قبول کریں۔ آپ دیکھیں گے کہ یہ پورا ادب اس ادب سے بہت مختلف ہے جو انسان کو صرف اس کے اقتصادی رشتوں میں دیکھتا ہے، اور اسے اندر سے بدلنے کی بجائے صرف باہر سے بدلنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ دوسرے قسم کا ادب زیادہ احتجاجی، زیادہ متشدد، زیادہ عسکریانہ اور زیادہ انقلابی ہوتا ہے۔ اس میں دانشورانہ گہرائی کم لیکن جذباتی وفور اور شدت زیادہ ہوتی ہے۔ یہ ادب پہلے قسم کے ادب کو محض نازک احساس اور دوغلے پن اور عیاری کا ادب کہہ کر اس پر حقارت کی نظر ڈالتا ہے۔ لیروئی جانس کا ادب اسی قسم کا ادب ہے اور جیمس بلڈون کی طرف اس کا رویہ محض حقارت کا رویہ ہے۔

لیروئی جانس ان انتہا پسندوں میں سے ہے جو بیچ کا کوئی راستہ نہیں دیکھتے۔ آدمی یا تو ظالم ہے یا مظلوم۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مظلوم کا تشدد صورت حال کو ظاہری طور پر بدلتا ہے بنیادی طور پر نہیں۔ اس کا تشدد انتقام میں بدل جاتا ہے اور نسلی امتیاز کا کوئی انسانی حل تلاش کرنے کی بجائے وہ علیحدگی پسندی کی راہ پر نکل پڑتا ہے۔ اگر سفید فام آدمی نے حبشی کو غلام بنایا ہے تو وہ اپنے ڈرامے، ''غلام'' میں حبشی کے ہاتھ میں روالور دے کر سفید فام آدمی کو اسی حالت میں رکھ دیتا ہے جس میں کبھی حبشی تھا اور بڑی حد تک آج بھی ہے۔ سفید فام نسل پرست کے مقابلہ میں وہ حبشی نسل پرست کو لاتا ہے اور حبشی بھی اب اتنا ہی تنگ نظر اور جارحانہ ہے جتنا کہ سفید فام تھا۔ اس کا سب سے زیادہ عتاب ان لوگوں پر نازل ہوتا ہے جو لبرل ہیں اور جو ASSIMILATION اور INTEGRATION کی بات کرتے ہیں۔ لیروئی جانس کے ڈرامے کی منطق اس نتیجہ پر پہنچتی ہے کہ حبشی مسئلہ کا کوئی حل نہیں ہے سوائے ایسی بغاوت کے جس میں حبشی سفید فام آدمی کی غلامی سے مکمل طور پر نجات حاصل کرلیں THE SLAVE اسی بغاوت کو پیش کرتا ہے۔ یہ ڈراما گویا خطرے کی گھنٹی ہے کہ لوگوں نے حالات کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی تو مستقبل ان کے لیے کیا تحفہ لے کر آئے گا۔ نارمن میلر نے جسے سفید فام اور سیاہ

فام آدمی کا ناگزیر تصادم کہا ہے، اس کی بھیانک تصویر اس ڈرامے میں نظر آئے گی۔ اس ڈرامے میں تصادم باغی حبشی اور سفید فام لبرل میں ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ لبرلزم کی موت کا نتیجہ سیاہ بغاوت کے سوا اور کچھ نہیں نکل سکتا، اور ڈرامے کے حبشی ہیرو جو باغیوں کا لیڈر ہے کے الفاظ میں لبرل آدمی نے ایک ایسے معاشرہ میں جو طاقت اور تشدد پر قائم ہے، سوائے جمہوری اصولوں کی باتیں کرنے کے اور کچھ نہیں کیا۔ ڈرامے میں لبرل رویہ ہی کی تنقید نہیں بلکہ اس کے خلوص اور ارتباط پر بھی حملہ ہے۔ گویا لبرلزم کی ظاہری چمک دمک کے پیچھے وہی نسل پرستی کا بھیڑیا چھپا ہوا ہے۔ اس زاویہ نظر کا منطقی نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ تصادم کو اخلاقی سطح سے ہٹا کر تاریخی سطح پر لے جایا جائے۔ یعنی حبشی کے لیے نجات کا ایک ہی راستہ ہے اور وہ یہ ہے کہ طاقت اور اقتدار کے اس سرچشمہ پر قبضہ کرے جو ابھی تک سفید فام آدمی کے تصرّف میں تھا۔ ایک وہ دن تھا جب طاقت سفید فام لوگوں کے پاس تھی ایک یہ دن ہے جب طاقت سیاہ فام لوگوں کے پاس ہے۔ اس طاقت کا استعمال سیاہ فام لوگ کیسے کریں گے۔ یہ وہ سوال ہے جس سے لیروئی جانس اور اس معنی میں ہر باغی آنکھیں چار نہیں کرتا کیونکہ دردمندی اور محبت کی قدروں کو تو باغی اُسی وقت خیر باد کہہ چکا تھا جب اس نے لبرلزم کو مشکوک نظروں سے دیکھا۔ زیادہ سے زیادہ وہ یہ کہہ سکتا ہے کہ اس کا دارومدار افراد پر ہے جس طرح ان افراد پر تھا جو سفید فام لوگوں میں تبدیلی لانا چاہتے تھے۔ طاقت کی تبدیلی کوئی مسئلہ حل نہیں کرتی جب تک طاقت کو اخلاقی طور پر استعمال نہ کیا جائے۔ آرتھر کوسلر نے یوگی اور کمیشار میں بتایا ہے کہ یوگی آدمی کے اندر تبدیلی لانا چاہتا ہے۔ جب کہ کمیشار باہر کی تبدیلی میں یقین رکھتا ہے۔ یوگی اور اس معنی میں آپ دیکھیں گے کہ دنیا کے تمام بڑے فنکار اور خود حبشی فنکاروں کی بھی ایک بڑی تعداد انسانی قدروں کی بنیادی تبدیلی میں یقین رکھتے ہیں، جب کہ کمیشار اور انقلابی فنکار سیاسی عمل اور انقلابی تغیر میں یقین رکھتا ہے یوگی تاریخی جبریت سے بلند ہو کر بات کرتا ہے جب کہ کمیشار تاریخی عمل کا پابند ہو جاتا ہے ایک انسان کے بدلنے کا انتظار کرتا ہے دوسرا وقت کے بدلنے کا۔ لیروئی جانس جس تبدیلی کا خواب دیکھتا ہے اس کا کوئی اخلاقی اور سماجی ڈائمنشن نہیں ہے۔ یہ تبدیلی محض طاقت کی تبدیلی ہے۔ پہلے ظالم کی چمڑی سفید تھی، اب وہ سیاہ ہو گئی ہے۔ غلامی بدستور موجود ہے، صرف آقا اور غلام کا رنگ بدل گیا ہے۔ تشدد بدستور موجود ہے، صرف اس کی سمت بدل گئی ہے۔ یہ وہ دوراہا ہے جس پر ہر انقلابی کا فن اخلاقی ڈائیلما کا شکار ہوتا ہے، اور وہ اس ڈائیلما کا کیسا حل نکالتا ہے اسی پر اس کے فن کی عظمت کا دارومدار ہے۔ اس مقام پر زیادہ تر لکھنے والے فکری ابہام اور اخلاقی AMBIVALENCE کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ لیروئی جانس کا ہیرو ادب اور شاعری کو مکمل طور پر مسترد کرتا ہے۔ کسی زمانے میں وہ شعر لکھا کرتا تھا لیکن میدانِ عمل میں سرگرم ہونے کے بعد شاعری بالکل بے کار اور غیر متعلق ہو گئی ہے۔ حق عمل میں ہے اور عملی آدمی کے لیے وہ تمام سرگرمیاں جو براہِ راست اس کے عمل سے وابستہ نہیں ہوتیں اور کارآمد نہیں ہوتیں، محض ذہنی عیاشی ہیں۔ عملی آدمی بننے کے لیے آدمی کو شاعری اور سماجیات دونوں کو ترک کرنا پڑتا ہے۔ جب مقابلہ طاقت کے حصول ہی کے لیے ہو تو یہ سب باتیں غیر ضروری اور غیر متعلق بن جاتی ہیں۔ لیروئی جانس کے ڈرامے اس طرح بے پناہ کرودھ کے پیدا کردہ

انتقامی ڈرامے ہیں۔ یہ ڈرامے اپنے عمل کے پیدا کردہ تضادات کو حل نہیں کرتے۔ یہی ان کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔

نیگرو ادب کے اس سرسری تجزیہ میں میری دلچسپی صرف یہ تھی کہ ادبی تنقید کو آج کے زمانہ میں جب کہ ادب میں زیادہ سے زیادہ ظالم و مظلوم کے تصادم کا بیان ہو رہا ہے، اگر سہل سیاسی رویّوں سے بچنا چاہتی ہے تو کئی دشوار گذار گھائیوں سے گذرنا پڑے گا۔ ایک نظر سے دیکھیں تو برسر اقتدار طبقہ کا نقطۂ نظر زیادہ لبرل ہی ہوسکتا ہے۔

ادب کی روایت انسان دوستی کی روایت ہے۔ لیکن لبرلزم معنویت کھو چکا ہے کیونکہ مسائل کا حل اس کے پاس نہیں ہے، چاہے انتہا پسندی مسائل کو حل نہ کرے لیکن وہ ناگزیر رویّہ بن گئی ہے۔ انتہا پسند دور کا ادب انتہا پسند ہی ہوتا ہے اور ادبی تنقید کے پاس ایسے ادب کی پرکھ کے کوئی پیمانے نہیں ہیں۔ کیونکہ ادبی تخلیق جس جمالیاتی نظم و ضبط کا تقاضا کرتی ہے وہ انتہا پسند اور پرانتشار دور میں ممکن نہیں۔ دورِ انحطاط اور دورِ انتشار کا ادب اس معنی میں اعلیٰ ادب نہیں ہوتا جس معنی میں ایک استقامت یافتہ معاشرے کا ادب ہوتا ہے۔ ادب کی پرکھ کے کلاسکی پیمانے ایسے ہی معاشرے کے عطا کردہ ہوتے ہیں۔ یہ پیمانے ہنگامی حالات کے پیدا کردہ ادب کی پرکھ میں کام نہیں لگتے۔ نئے پیمانے اتنی آسانی سے وضع نہیں ہوتے اسی لیے ہنگامی حالات میں تنقید زیادہ سے زیادہ صفات کا بیان کرسکتی ہے اور یہ بھی ممکن نہ ہوا تو حزبی رویّہ اختیار کرکے ایک نئی قسم کی جذباتی خطابت کو اپنا کر احتجاجی ادب کا دم بھرتی ہے۔ تنقید پھر تنقید نہیں رہتی سیاسی پمفلٹ اور صحافت بن جاتی ہے تنقید جب اپنا فرض ادا کرنے بیٹھتی ہے تو وہ احساسِ جرم کا شکار ہوتی ہے کہ جمالیات کے نام پر وہ انسانی تقاضوں کو جھٹلا رہی ہے۔ آدمی ادب سے زیادہ اہم ہے، اور انسانیت جب لہولہان ہو تو جمالیات کی بات بھی عیاشی لگتی ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ جس بے محابا تشدد کا ہمیں سامنا ہے اس سے شعر و ادب بھی محفوظ نہیں رہے۔ فکر کا دامن بھی تار تار ہے اور اسی لیے کوئی اطمینان بخش تنقیدی رویّہ تشکیل نہیں پا رہا۔

اب ایک نظر سفید فام لوگوں کے ڈراموں پر ڈال لیں:۔

ابسن کا سماجی ڈراما برنارڈ شا کے یہاں پرابلم پلے کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اس کا تھیٹر خیالات کا تھیٹر کہلاتا ہے۔ نقاد کہتے ہیں کہ شا کے یہاں کردار خیالات کی بےساکھیوں پر چلتے ہیں، اور ان میں وہ نفسیاتی گہرائی اور پیچیدگی نہیں ملتی جو ابسن کے کرداروں میں نظر آتی ہے۔ خود شا طنزاً کہا کرتا تھا کہ اس کے ڈرامائی مکالمات ''مکالمات افلاطون'' کی دوسری قسم ہیں۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ ٹھیک ہیں لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ شا اپنے ڈراموں میں سماجیات اور جمالیات کی کشمکش کو شدید سے شدید کرتا رہتا ہے اور کسی ایک کے حق میں فیصلہ نہیں [کر]تا۔ دراصل شا جانتا تھا اور خوب اچھی طرح جانتا تھا کہ جیل خانہ کی اصلاح پر چارلس ریڈ کے سماجی ڈرامے کا آ[رٹ] کبھی بھی ہملٹ، فاؤسٹ اور پیئر گنٹ کے آرٹ کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ وہ یہ بھی جانتا تھا کہ ابسن کا گڑیا گھر [...] وہ جا[...] نہیں جگا سکتا جو شیکسپیئر کا ''موسمِ گرما کا خوابِ نیم شب'' جگاتا ہے۔

اصلاحی ادب سماجی اصلاح کا کام تو کرتا ہی ہے اور مصلحین کا عرس ہم جتنے دھوم دھڑاکے سے منائیں جائز ہے۔ اگر ایک ڈراما جیل کی اصلاح کرتا ہے، یا ایک افسانہ جہیز کی قبیح رسم کو نابود کرنے میں مدد کرتا ہے تو ہم ان کی جتنی تعریف کریں کم ہے۔ خود ان فنکاروں کے لیے اپنے فن پاروں کی ایسی کامیابی قابل اطمینان ہوسکتی ہے۔ لیکن شا کی خوبی یہ ہے کہ وہ کبھی ایسی خود اطمینانی کا شکار نہیں ہوا۔ گو وہ اپنے نقادوں کو پریشان کرنے کی خاطر یہ کہتا تھا کہ WIDOWER'S HOUSE اس نے الکشن میں ترقی پسند پارٹی کو ووٹ دلانے کی خاطر لکھا ہے لیکن اس کی خواہش یہی تھی کہ لوگ اس ڈرامے کو مولیئر کے ڈراموں کی مانند ایک فن پارے کے طور پر دیکھیں۔ اور سچ بات یہ ہے کہ شا کے بہترین ڈراموں کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ اس کا آرٹ محض سماجی اور مقصدی سطح پر حرکت کرنے والے فنکار کا آرٹ نہیں ہے۔ شا کے یہاں حقیقی تصادم، قوتِ حیات اور اخلاقیات کے مصنوعی نظام کے بیچ ہے اور سماجی مسائل ان قوتوں کے عناصر ترکیبی کے طور پر سامنے آتے ہیں، فی نفسہ ایک مقصد نہیں ہوتے۔ یہی فلسفیانہ ڈائمنشن اس کے پرابلم پلے کو گہرائی اور پیچیدگی عطا کرتا ہے۔ ایلٹ جو ابتداء میں شا کی سماجیات کی وجہ سے اس سے کافی بدظن تھا، وقت گذرنے کے ساتھ اس کے فن کی گہرائیوں سے واقف ہوتا گیا اور اس کی تنقید میں یہ اشارہ ملتا ہے کہ شا بظاہر جتنا نظر آتا ہے اس سے کہیں زیادہ گہرا ہے۔ ہم اس گہرائی کو نہ دیکھ سکے اور ہماری سماجی مقصدیت کی ماری تنقید شا میں صرف سماجی مسائل کی گتھیاں دیکھتی رہیں۔ انھیں تو یہ ثابت کرنا تھا کہ شا سماجی مقصدیت تو کیا ڈرامے سے برملا پر پیگنڈے کا کام لینے سے بھی گھبراتا نہیں تھا۔ ہم یہ کیسے دیکھتے کہ اس کا عمل اس کے نظریہ کو بھی بہت پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ سوال پھر معمولی اور غیر معمولی تخلیقی تخیل کا آتا ہے۔ طاقتور تخیل خود فنکار کے عائد کردہ نظریاتی حصاروں کو توڑ کر، اخلاقی اور سماجی پابندیوں کو خس و خاشاک کی طرح بہا کر، فن پارہ کو اس بلندی پر پہنچاتا ہے جہاں وہ آرٹ کا مکمل نمونہ بنتا ہے۔ شا کا بہترین ڈراما سینٹ جان اس بات کا ثبوت ہے کہ اس کی ڈرامٹیک جینئس کونسی بلندیوں پر پرواز کرنا چاہتی ہے۔ خیر سینٹ جان تو شا کا ایک ایسا کرشمہ ہے جو اسے شیکسپئر کے بعد انگریزی زبان کا سب سے بڑا ڈرامہ نگار ثابت کرتا ہے، لیکن شا نے جو سیاسی ایکسٹراویگنزا لکھے ہیں، آپیرا اور کامیڈی کے جو طنزیہ ملغوبے پیش کیے یں، وہ بھی تو اس بات کا ثبوت ہیں کہ بڑا فنکار محض بڑے فارم کے پیدا ہونے ہی کا انتظار نہیں کرتا بلکہ عامتہ الورد اور اکثر اوقات تو عامیانہ فارم ہی کو ذریعۂ اظہار بنا کر بڑے آرٹ کی تخلیق کرتا ہے۔ المیہ بنیادی طور پر قتل، سنسنی خیزی اور انتقام ہی کا تو عام پسند ڈراما ہے شیکسپئر نے اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ مغرب میں جدیدیت کا ایک بڑا کارنامہ تو یہی ہے کہ اس نے پاپ آرٹ کو آرٹ بنا دیا۔ ہمارے یہاں تو خیر جدیدیت کا پورا زور مختصر نظموں اور مختصر افسانوں پر ختم ہوگیا مغرب میں اس کا بڑا کارنامہ تو ایبسرڈ درامہ ہے جو شعور کی رو، سرریلزم، خوابوں کے ناٹک، لفظوں کے کھیل، اخبار کے تراشے، اشتہارات فحش ادب، وڈوویل اور نہ جانے کون کون سے فنکارانہ اور عامیانہ مشاغل کا ملغوبہ ہوتا ہے۔ لیکن یہ سب کارنامے ہیں اس ذہن کے جو اخلاقیات ہی نہیں بلکہ فرسودہ جمالیات کے بندھنوں سے بھی آزاد ہو چکا ہے۔ ایسا ذہن مادر پدر آزاد نہ بنے اس کے لیے اسے خود پر جو تخلیقی ڈسپلن عائد کرنا پڑتا ہے اس کی

بحث کی یہاں بر دست گنجائش نہیں، ہم مغرب کی جدیدیت کا جواب کیا پیدا کرتے کہ سب سے بڑا خوف تو ہمیں آزادی کا ہی خوف ہے تحفظات چاہے خاندان کے ہوں ناتیوں، جاتیوں اور قبیلوں کے ہوں، سیاسی اور نیم عسکری جماعتوں کے ہوں، مذہب یا سیاسی آئیڈیولوجی کے ہوں ہمارا تکیہ ہیں۔

اب ایک نظر براخ کے تھیٹر کی طرف ڈالتے چلیں۔ براخ کے متعلق بھی تو نقاد یہی بات کہتے ہیں کہ مارکسزم سے وابستگی کے باوجود اس نے افادی قدر کو جمالیاتی قدر کا نعم لبدل نہیں سمجھا اور اس کے ڈرامے ان پرولتاری ڈراموں سے بہت مختلف ہیں جو سماجی احتجاج کے جذبہ کو آرٹ کے لیے کافی سمجھتے ہیں۔ اس کا ڈراما ST. JOAN OF THE STOCKYARD اگر کمزور ہے تو اس کی وجہ بھی صاف ہے کہ اس میں سیاہ سفید کی تقسیم بہت سہل اور واضح ہے۔ اس کے برعکس THE GOOD WOMEN OF SEZUAN جو خود براخ کے اس نظریہ کی نفی کرتا ہے کہ ڈرامے کو کوشش کرنا چاہیے کہ وہ آڈینس کو کسی فیصلہ پر پہنچنے کے لیے تیار کرے، اس کے کامیاب ترین ڈراموں میں سے ہے کیونکہ یہاں مسئلہ کو اس کی تمام پیچیدگی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور باوجود اس کے کہ ڈرامے میں PARABALE کی سادگی ہے، ڈرامے کا عمل انتہائی پیچیدہ ہے اور ڈراما کسی اخلاقی نتیجہ پر ختم ہونے کے بجائے۔ ناظرین کو اخلاقی کشمکش میں مبتلا کر کے چھوڑ دیتا ہے۔ اس ڈرامے میں براخ نے پرولتاری ڈرامے کی افادی اور مقصدی سہل پسندی اور سادگیوں کے بجائے انسانی تعلقات کی پیچیدگیوں کو پورے طور پر استعمال کیا ہے۔ براخ کا تھیٹر نہ تو سیاسی تقریر بنتا ہے نہ سماجی دستاویز اور فی الحقیقت سماجی ڈرامے کا سب سے بڑا مسئلہ بھی یہ ہے کہ پرولتاری ڈرامے کے احتجاجی لب ولہجہ اور سیاسی کمٹ منٹ کا شکار ہوئے بغیر وہ آدمی کو اس کے سماجی تناظر میں اس کی پہلوداری اور کلیت کے ساتھ کس طرح پیش کرے۔

براخ بیسویں صدی کا بہت بڑا ڈرامہ نگار ہے۔ اس کے اجتہادات نے تھیٹر کا نقشہ بدل دیا۔ امریکی ڈرامہ نگار آرتھر ملر براخ کے قدوقامت کا تو نہیں لیکن وہ بھی صدر نشینوں میں سے ہے۔ آرتھر ملر بھی سماجی ادب کے بہت سے ایسے پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے جن پر ہمارے نقاد سماجی ادب کا ذکر کرتے وقت غور کرتے تو ان کے ادب کے معاشرتی تصورات اس قدر کھل اور اکہرے نہ رہتے۔ ملر چاہتا تھا کہ سماجی ڈرامے کو صرف سماجی تعلقات کی عکاسی تک محدود نہیں ہونا چاہیے۔ ان تعلقات کو جب محض معاشی نظر سے دیکھا جاتا ہے تو وہ طبقاتی کشمکش کا روپ اختیار کر لیتے ہیں، اور فطری طور پر ولتاریہ کا احتجاجی ادب وجود میں آتا ہے۔ آرتھر ملر تو چاہتا تھا کہ سماجی ڈرامے کو انسانی فطرت کے اندر جھانکنا چاہیے اور یہ سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے کہ اس کی اندرونی اور جذباتی ضروریات کیا ہیں۔ تاکہ ان ضروریات کو سماجی تصورات کی شکل میں پیش کیا جا سکے۔ یہ گویا انسان کو اس کے سماجی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی بجائے مابعد الطبیعاتی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی طرف پہلا قدم ہے۔ لیکن ایسا ڈرامہ اسی وقت ممکن ہے جب آدمی کے پاس آدمی میں دلچسپی لینے کی فرصت ہو۔ جب پورا معاشرہ زبردست سیاسی بحران سے گزر رہا ہوتا ہے۔ اور طبقاتی جنگ شدید ہو جاتی ہے تو لوگوں کی دلچسپی آدمی میں بطور فرد کے ختم ہو جاتی ہے۔ کسے فرصت ہے کہ آدمی کی فطرت کا مطالعہ کرے اور اس کی نفسیاتی پیچیدگیوں میں دلچسپی لے، چنانچہ

ایسے حالات میں جمالیات کے علاوہ جس چیز کو ریڈیکل دانشور حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں وہ انسانی فطرت اور نفسیات ہی ہے لیکن ایک نظر سے دیکھیے تو مظلوم کے پاس سوائے اس کی انسانی فطرت کے دوسرا رہا بھی کیا ہے۔ جس کی بنیاد پر وہ اپنی انسانیت کا اثبات کر سکے۔ جب گوئیمالا میں جابر آمر کے سفاک سپاہی بچوں کو دیواروں سے پٹخ پٹخ کر ان کی کھوپڑیاں پھوڑ رہے تھے تو ممکن ہے مجھ سا صاحبِ نظر وہاں ہوتا تو رواقیت سے کہتا کہ وقت کے تناظر میں تو یہ کچھ بھی نہیں اور تاریخ کی کتاب میں ایک اور خوں چکاں ورق کا اضافہ ہوا۔ لیکن کیا میری رواقیت ان ماؤں کے کام آسکتی تھی جوان ہولناکیوں کی شاہد تھیں۔ ان کی ماماتا کسی ایک بے پناہ چیخ کی صورت ازلی مشیتوں کے خاموش ایوانوں میں لہو رنگ پکار بن کر گونج رہی ہوتی۔ اور یہ ماماتا کیا ہے۔ انسانی فطرت کا ایک عنصر۔ فطرت کو بدل دو تو ماماتا کا جذبہ بھی نہ رہے۔ پھر تو ایسے مناظر صرف تاریخی حادثات بن کر رہ جائیں۔ محض چند چونکا دینے والی اخباری خبریں۔ اور کیا جدید تکنولوجیکل سائنسی معاشرے کی پیش قدمی اسی جانب نہیں ہے کہ آدمی کو زیادہ سے زیادہ کارآمد باعمل، ذہین اور چاق چوبند بنائے کہ کارزارِ حیات میں خواہ مخواہ غیر ضروری جذبات کا اصراف نہ کرتا رہے۔ زود حسی اور رقیق القلبی کردار کی صلابت میں قدغن ہے اور مردِ آہن جذبات بھی آہنی اور سنگین رکھتا ہے۔

میرے وہ دوست جو کرشن مرتی کے سوا کوئی اور چیز نہیں پڑھتے ان کی بھی کوشش فوق البشر کے اس مقام کو پہنچنے کی ہوتی ہے جہاں پر کھڑے وہ ازل اور ابد کی ناپیدا کنار پہنائیوں میں الہیاتی وقت کی موجوں پر کائناتوں کو مثلِ حباب ڈوبتا ابھرتا دیکھنا چاہتے ہیں۔ وہاں تو ہماری تمہاری دنیا حباب کی صورت بھی نہیں ہے۔ گوئیمالا اور آسام اور بیروت کے خونِ رائیگاں کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ وہ تو ہم خود دو چار دن کے بعد بھول جاتے ہیں۔ صاحبِ نظر اور فوق البشر دونوں رقیق القلب نہیں ہوتے۔ یہ نسائی مشاغل تو ہم زنانیوں کے لیے رہ گئے ہیں۔ تو ایک معنی میں فنکار بھی تو عورت ہی ہے کہ تخلیق کا پورا جھمیلا اپنے ساتھ لگا رکھا ہے۔ تخلیقی عمل پر آپ کتابیں پڑھیں تو آپ کو حیرت تو ہوگی کہ نظم اور بچہ دونوں کے پیدا ہونے کا طریقہ لگ بھگ ایک سا ہے۔ اسی لیے تخلیقِ فن کا ذکر لگ بھگ انہی اصطلاحوں میں ہوتا ہے جو تولید کے بیان کے لیے وضع کی گئی ہیں۔ فنکار کے لیے احساس کی آگ میں جلنے کے معنی بھی کیا ہیں سوائے اس کے کہ گردوپیش کی دنیا کو اپنے وجود میں جذب کرتا ہے کہ اسے دنیا کو اپنے فن میں ایک نئی معنویت کے ساتھ از سرِ نو تخلیق کرنا ہے۔ اسی لیے تو کامیو انسانی فطرت کی سالمیت اور پائیداری پر زور دیتا ہے۔ اسی لیے منٹو انسانی فطرت میں رہتے ہوئے ان سرچشموں کی تلاش کرتا ہے جہاں سے حسن و محبت اور خیر و برکت کے حیات بخش جھرنے پھوٹتے ہیں۔ آخر برناڈ شاہ کو بھی تو سطحی سماجی تعلقات سے گذر کر قوتِ حیات کی گہرائیوں تک پہنچنا پڑا تھا۔ آج کے بایوکیمسٹری کے زمانہ میں یہ ناممکن نہیں رہا کہ ایک ایسا آدمی پیدا کیا جائے جو جذبات کا کھڑاگ مول لینا ہی نہ چاہتا ہو۔ جذبات کے بیجا اصراف سے ہلکان ہونے سے تو یہی بہتر ہے کہ آہنی اعصاب کے ذریعہ حادثات کا مقابلہ کیا جائے۔ جب بچوں کی کھوپڑیاں تڑاخ سے اڑا دی جائیں اس وقت عورتیں ٹھنڈی سانس لے کر بیٹھ جائیں گویا یہ واقعہ سکول میں بچوں

کی ٹپائی سے زیادہ اہم نہیں ہے۔ نروان اور نجات کے متلاشی سادھنا اور سلوک کی راہ پر گامزن فوق البشر کی لا تعلق پذیری بھی شاید اسی نوع کی کوئی چیز ہو..... مجھے پتہ نہیں کیوں کہ عارفوں کے ملفوظات میری نظر سے کم ہی گذرے ہیں۔ میں تو بہت ہی معمولی آدمی ہوں، افسانے اور ناول پڑھا کرتا ہوں جو اس آدمی کی بات کرتے ہیں جو مقامات اور نباتات کے بیچ زندگی کرتا ہے اور جس کے لیے جبلتوں اور جذبات کی توانائی اس کی انسانیت کی ضمانت ہے۔ آرتھر مِلر بھی تو اپنے ڈراموں میں آدمی کے اسی المیہ کو پیش کرتا ہے کہ کیسے انسانی رشتے اقتصادی رشتوں میں بدل گئے۔ کیسے عشقِ جنون پیشہ جو سلطنتوں کو بوسوں پر نثار کرتا تھا اب سماجی دکھاوے اور سماجی منزلت کے چھوٹے چھوٹے حقیر جذبات کا بہی کھاتا لکھنے بیٹھ گیا۔ انسانی فطرت میں ملر کو بھی تلاش تھی انہی سرچشموں کی جہاں سے بھرپور اور حیات بخش انسانی تعلقات کے دِھارے نکلتے ہیں۔

لیکن یہ تو میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ انسانی فطرت اور انسانی مقدر وغیرہ میں دلچسپی لینے کے لیے فرصت کے رات دِن درکار ہیں۔ یعنی معاشرے میں کم از کم اتنی تو استقامت ہو کہ آدمی معاشرتی مسائل پر سوچ بچار کر سکے اور وہ بھی اس خود اعتمادی کے ساتھ کہ اس کے سوچ بچار کا معاشرتی تبدیلیوں پر اثر پڑے گا۔ لیکن جب پورا معاشرہ بے محابا تشدد، انتشار اور اتھل پتھل کا شکار ہو تو نہ آدمی کے پاس سوچنے کی فرصت ہوتی ہے نہ اپنے خیالات پر اعتماد۔ فکر کی جگہ اندھا عمل لے لیتا ہے اور فرد کی قوتِ ارادی کی جگہ تاریخی قوتیں ایک معنی میں آدمی سب کچھ تاریخ کے حوالے کر دیتا ہے اور سوچتا ہے کہ اس کے یا کسی کے بھی ہونے نہ ہونے سے کیا فرق پڑتا ہے۔ اگر فرد تاریخ یا تمدّن کے لیے محض کھاد ہے تو کھاد کی فطرت کیا اور فطرت کے تقاضے کیا، کھاد تو کیمیاوی عناصر کا مجموعہ ہوتی ہے، کل کو اٹھ کر بیج بھوت میں مل جائے گی۔ آدمی جب میکانکی یا کیمیاوی وحدت بن جاتا ہے تو اس میں آدمی کی انسانی دلچسپی بھی ختم ہو جاتی ہے۔ پھر دنیا کی باتیں انسانی حوالے سے نہیں، بلکہ تاریخ سیاست اور تمدّن کے حوالے سے ہوتی ہیں۔ آدمی حال سے زیادہ مستقبل میں جیتا ہے اور اس طرح یوٹوپین فکر جو خواب آفرین ہوتی ہے، آئیڈیلزم تک کو ختم کر دیتی ہے جو حال کے حقائق سے بلند ہونے کی انسانی کوشش ہے۔ اس طرح فکر حال کے حقائق سے گریز کر کے یوٹوپیا کے خوابوں میں پناہ لیتی ہے۔

اس انحطاط کی سب سے عبرتناک مثال ہمارے عہد کی ترقی پسند تنقید ہے جو خود ترقی پسند فنکاروں کی سماجیات تک کے ساتھ انصاف نہیں کر سکی ہے، فن کا تو خیر ذکر ہی نہیں کہ فن کے مسائل ان کے بس کا روگ ہی نہیں۔ یہ روگ انھوں نے اپنے ساتھ لگایا بھی نہیں اور جمالیات کو ہمیشہ حقارت کی نظر سے دیکھتے رہے۔

ترقی پسند تنقید کے منظر نامہ پر نظر کیجیے۔ آپ کو دو قسم کے نقاد ملیں گے۔ ایک تو آثار الصنادید دوسرے باقیات الصالحات۔ آثار الصادید کی دیکھ بھال سرکار کرتی ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جن کے حرفِ بغاوت سے کبھی بحر و بر کانپتے تھے، اب ان کے پیغام محبت سے ایوان حکومت کے دیوار و در گونجتے ہیں۔ وہ وزیر جس کی زبان میں اردو شاعری کی مٹھاس ہے، وہ رہبر قوم جس کی اُٹھان میں ایشیاء کی جوانی کا بانکپن ہے، ان کے سرپرست ہیں۔ کمیشاران کے سینہ پر تمغہ لگاتا ہے، سرکار بھوشن کا آبھوشن عطا کرتی ہے، وزیر نان نفقہ کا، سفیر سفر حضر کا، منعم جام و

سبو کا، ریڈیو تقریر کا، رسالہ خاص نمبر کا اور اکاڈمی انعام و اکرام کا انتظام کرتی ہے۔ ان کے نام نہایت ہی فربہ وظیفے جاری کیے جاتے ہیں اس کتاب کو لکھنے کے لیے جو کبھی نہیں لکھی جاتی لیکن جسے ضبط قلم کرنے کا ارادہ وہ اس وقت تک رکھتے ہیں جب تک وظیفہ کے دم میں دم ہوتا ہے۔ اس کتاب کی تصنیف کے لیے جو زیر تصنیف نہیں ہے وہ لندن اور پیرس کا سفر کرتے ہیں ان مخطوطات کو دیکھنے کے لیے جو وہاں کی لائبریریوں میں نہیں ہیں اور گر ہیں بھی تو اس کتاب کے کام کے نہیں جو ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے۔ آخر وہ وقت آتا ہے کہ وظیفہ دم اور کتاب قلم چھوڑ دیتی ہے۔ اس وقت کوئی ان سے پوچھے کہ قبلہ! وہ جو نہیں ہے اور نہ ہوگی، جب تھی تو عدم تحریر کی کون سی منزل میں تھی تو شاید جواب ملے کہ، میاں! جسے شروع نہ کر سکا، خدا کے فضل و کرم سے اب اس کا کام تمام ہوا۔''

یہ تو تھے ترقی پسندوں کے آثار الصادید۔ ان کے باقیات الصالحات گاؤں کے وہ غبی لڑکے ہیں جو سکول میں فیل ہوتے ہیں تو مدرسہ میں بٹھا دیے جاتے ہیں کہ عالم نہ سہی مولوی تو بنیں۔ یہ لوگ مارکسزم کو ناظرہ پڑھتے ہیں۔ چنانچہ مارکس کی کتاب سرمایہ، ان کے دماغ میں نہیں بغل میں رہتی ہے کیونکہ دماغی لڑائیوں کا انھیں یارا نہیں، اور یہ لوگ اپنا کام صرف بغلی گھونسوں سے نکالا کرتے ہیں، ان کی نظر ہمیشہ فطرے کے گیہوں پر رہتی ہے جو پیداواری رشتوں کے کھیتوں سے انھیں مل جاتے ہیں اور یہی ان کی علمی غذا ہے۔ جس طرح استنجے کے مسائل کا روحانیات سے کوئی تعلق نہیں، اسی طرح باقیات الصالحات کے مسائل کا جمالیات سے کوئی رشتہ نہیں۔ تنقید کی دیوار سے وہ عصری آگہی کا ڈھیلا گھستے رہیں گے اور قاری سوچتا رہے گا کہ یہ ڈھیلا تخلیقی تخیل کے عقاب کی بلند پروازیوں کی کسوٹی کیسے بنے گا۔ لیکن قاری سادہ لوح ہے۔ اتنا نہیں سمجھتا کہ ہر کہ در کانِ نمک رفت نمک شد کے مصداق ان مولویوں کی ہانڈی میں جو بھی گرا ایک کر مدراسی کھانوں کی مانند ایک سامزہ دینے لگا۔ رنگِ سخن کے امتیازات کی بات ہی بے معنی ہے کہ سب ایک رنگ میں رنگے ہوتے ہیں۔ اس تنقید میں میر کی آنکھیں ہلدی تو غالب کا چہرہ دھنیا ہے اور یہی دو مسالے ہیں جن کے زور پر مدراسی لوج چلاتے ہیں اور مارکسی موج کرتے ہیں۔ مارکسزم سے وہ فکر کا نہیں فتوے کا کام لیتے ہیں۔ مارکسزم ان کے لیے شجر طوبیٰ ہے جس کا نام انھوں نے سنا ہے دیکھا نہیں اور نام شاخِ طوبیٰ کی وہ مسواک ہے جو جیبِ تنقید میں ہمیشہ اُبھری نظر آتی ہے۔ مسواک سے زبان میں چھالے پڑ گئے ہیں، اسلوب کے مسوڑھے چھل گئے ہیں، فکر کے تالو میں ناسور پڑ گیا ہے، لیکن مولوی کو پاکی کا ایسا خبط ہوتا ہے کہ تنقید کا قصہ پاک کیے بنا وہ چین نہیں لیتا۔ ان کی تنقیدیں وہی پڑھ سکتا ہے جو انہیں کے گاؤں کا ہو، اور صرف اسکول ہی میں نہیں بلکہ مدرسہ مس بھی فیل ہوتا رہا ہو یعنی ان سے بھ زیادہ غبی ہو۔ اسے کم از کم اتنا تو کو دن ہونا چاہیے کہ باقیات الصالحات کی امامت میں نماز ادا کرتے وقت یہ احساس بھی نہ رہے کہ ادب کے آستانہ پر ان اماموں کا ہر سجدہ سجدۂ سہو ہوتا ہے اور گوان کے پیچھے وہ دو سو رکعات ادا کرے تو ثواب اسے دو ہی رکعات کا ملے گا۔ آثار الصنادید تو تھوڑی بہت فقیہانہ موشگافیاں بھی کر لیا کرتے تھے، مولویوں کا یہ فرقہ تو مناظرہ بازی تک سے جی چراتا ہے کیونکہ مناظرہ بازی کے لیے مولوی کو بھی اپنے اور دوسرے مذاہب

کے متعلق تھوڑا بہت پڑھنا پڑتا ہے۔ لٹھ رکھ کر کتاب ہاتھ میں لینا مولوی کے لیے گھاٹے کا سودا ہے۔ چنانچہ یہ لوگ اپنی تنقید میں مناظرے تک برہم نہیں کرتے۔ ارے ہمیں غصہ تو اس بات پر ہے کہ برہم تک نہیں ہوتے۔ ان کے چاروں طرف جو تم پیزار ہو رہی ہے کسی کی پگڑی سلامت نہیں۔ ان پر کچھ اثر ہی نہیں عجیب اطمینانِ قلب سے یہ تماشہ دیکھتے رہیں گے۔

ترقی پسند تنقید کی فکری تہی مائیگی کی دو ۲ مثالیں دیکھیے۔ ڈاکٹر محمد حسن منٹو کا افسانہ ''ہتک'' کے متعلق رقم طراز ہیں۔

''ہتک کی ہیروئن دعوتِ گناہ نہیں، تازیانہ ہے۔ اس میں وہی مصلحانہ جوش اور رمق گوئی (؟) کی شدّت پائی جاتی ہے جو ٹالسٹائی کی اینا کرے نینا میں ملتی ہے۔ اینا بھی نیک چلن نہ تھی لیکن اس کا المیہ ہمیں بھٹکانے کی بجائے ایک دوسرے راستے پر لگا دیتا ہے۔

اس کے علاوہ اینا اور مادام بواری کی طرح سلطانہ اور سگندھی نفسیاتی پیاس کی ماری ہوئی نہیں بلکہ ایک ایسے شکنجہ میں کسی ہوئی ہیں جس کے بنانے میں ان کا کوئی ہاتھ نہیں تھا۔''

اب آپ ہی کہیے میں کیا کہوں۔ کوئی بھی کیا کہہ سکتا ہے۔ یعنی ان جملوں پر آدمی کیا کیا خیال آرائی کرے۔ کل کو اٹھ کر وہ موذیل اور سینٹ جان کا مقابلہ کریں گے۔ میکبتھ اور ''ممد بھائی'' کو ٹکرائیں گے، تو آدمی کہاں کہاں ان کا ہاتھ پکڑتا رہے گا۔ سوگندھی اور سلطانہ دو ٹکھیائی رنڈیاں ہیں۔ اینا کیرنینا اور مادام بواری دنیا کے دو عظیم ناولوں کی ہیروئن ہیں۔ ایک کا تعلق روس کے اشرافیہ طبقہ سے دوسری کا تعلق فرانس کے متوسط طبقے سے، ایک جذبۂ عشق اور دوسری رومانی جذباتیت کے ہاتھوں تباہ ہوتی ہے۔ بھلا سوچیے تو ان دو عورتوں اور منٹو کی رنڈیوں میں قدر مشترک کیا ہے۔ ایسی ہی اَنمل بے جوڑ باتوں سے ہماری معاشرتی تنقید بھری پڑی ہے۔ منٹو کے فن کی جمالیات کا ذکر یہ نقاد کیا کرتے ان سے تو افسانوں کی رنڈیوں کا ہاتھ بھی ٹھیک سے پکڑا نہیں جاتا۔

باقیات الصالحات میں ایک جوانِ صالح حضرت قمر رئیس ہیں۔ زندگی بھر چار جملے ایسے نہیں لکھ سکے جن میں ڈھائی انچ کی گہرائی ہو۔ چاروں طرف علامتی تنقید کا شور سُن کر انھیں بھی چاؤ ہوا کہ اس پر بھی ہاتھ آزمایا جائے ہم تو بھونچکے رہ گئے کہ علامتی تنقید تو فاروقی سے بھی مشکل ہی سے سنبھلتی ہے۔ ان کے چکنے فرش پر اگر صحافتی تنقید کا ہاتھی جس کے ہودج میں قمر صاحب رئیس زادوں کی طرح زندگی بھر لیٹے رہے، اگر پھسلا تو کیا عالم ہوگا۔ لیکن قمر رئیس نے کامیو کے ناول، پلیگ کی باتیں سن رکھی تھیں۔ اب دیکھا کہ راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ کوارنٹین، میں بھی پلیگ پھیلتا ہے۔ بس کیا تھا مضمون گھسیٹ ڈالا، ''کوارنٹین کی علامتی معنویت'' پلیگ اب غیر ملکی غلامی کی علامت ٹھہرا۔ انگریز سفید چوہے اور کوارنٹین پتہ نہیں کیا۔ تنقید جب مجذوب کی بڑبن جائے تو معنی کی تلاش بے کار ہے۔ قمر رئیس کے پاس شوقِ فضول کی بھی کمی نہیں اور جرائت رندانہ کی بھی۔ آپ یقین مانیے ان سے یہ بعید نہیں کہ آئندہ فرصت میں عصمت کے ''لحاف'' کا بھی ایسا ہی علامتی مطالعہ پیش کریں۔ وہ یہ ثابت کر سکتے ہیں کہ

نواب صاحب انگریز کی علامت ہیں، ان کے نرم و نازک لونڈے دیسی رجواڑے ہیں۔ نواب کی بیگم مادرِ وطن ہے جو غلام ہے۔ ملازمہ جس کے ساتھ بیگم کا جنسی رشتہ ہے بغاوت کی علامت ہے۔ اور رات کے اندھیرے میں لحاف کا ہاتھی کی طرح اُچھلنا غلامی کی تاریک رات میں پروان چڑھتی ہوئی آزادی اور بغاوت کی تحریکوں کی علامت ہے۔

ترقی پسندوں کی مغرب سے نفرت بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ اس نفرت کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ مغربی دانشوروں کی روایت سے ہم اتنا بھی فائدہ نہ اٹھا سکے جتنا کہ حالی اور سر سیّد نے اٹھایا تھا۔ حالی نے تو تنقید کو ایک اخلاقی ذہن عطا کیا تھا۔ وہ بہر صورت ڈاکٹر جانسن اور آرنلڈ کی تہذیبی تنقید کے نمائندہ تھے۔ ترقی پسندوں تک آتے آتے حالی کی یہ اخلاقی روایت نعرہ زنی، پروپیگنڈہ، صحافت پمفلٹ بازی، کٹھ ملائیت، تنگ نظری اور سیاسی ڈپلومیسی کا شکار ہوگئی۔ فنکار اور دانشور کی ذہنی آزادی، حق گوئی، اور بے باکی کو ریاست، حکومت، پارٹی اور آئیڈیولوجی کی بلی پر قربان چڑھا دیا گیا۔ وہ اتنی سی بات نہ جان سکے کہ ادب آدمی کو ایک سوچتا ہوا تنقیدی ذہن عطا کرتا ہے۔ ادب جواب نہیں سوال ہے۔ تجسس و بصیرت، تنویر اور انکشاف ہے۔ ذہن تنقیدی ہو تو فریب نہیں کھاتا تعصبات کا شکار نہیں ہوتا۔ اندھا یقین نہیں کرتا اور وہی بات کہتا ہے جس کی سچائی کا اسے علم ہوتا ہے ہماری تو روایت ہی رہی ہے کہ دو کتابیں پڑھتے ہی رہبر قوم بن جاتے ہیں۔ لیڈروں کو بھلا اس بات میں کیا دلچسپی ہوسکتی تھی کہ مغرب میں فنکار نے اپنے لیے لیڈر اور معلّمِ اخلاق کا نہیں بلکہ بقول جائس ایک جلاوطن ہیرو اور شہید کا رول پسند کیا ہے۔ کیوں وہ ہر لحظہ مادہ پرست اور متشدد بنتے ہوئے سماج میں خود کو اجنبی اور جلاوطن محسوس کرتا ہے۔ یہ جاننے کے باوجود کہ سماج سے آخری تصادم سے اس کی ذات پاش پاش ہونے والی ہے، وہ سماج سے ٹکراتا ہے اور یہی اس کا ہیروئنک عمل ہے۔ وہ پاش پاش ہوتا ہے اور یہی اس کی شہادت ہے۔ وہ بیک وقت سماج کا باغی اور اس کا صیدِ زبوں ہے۔ ہاتھ باگ پر نہیں اور پا رکاب میں نہیں لیکن وہ رخشِ وقت کا عناں گیر ہے اور بلا خراس کے فتراک کا نخچیر۔ روح کی بھٹی میں اپنی نسل کا ضمیر پیدا کرنا اس کا منصب ہے اور اندر کی آگ کے تیز وتند شعلوں میں خاک ہو جانا اس کا مقدر۔

ظاہر ہے ایسے خانہ خرابوں سے چوبداری، رکاب داری اور ڈھنڈورچی کے کام بن نہیں پاتے۔ ہندوستان مس تو دانشور کوڑیوں کے مول بک چکا تھا۔ درباداری، خوشامد موقعہ پرستی اور حلقہ پروری اس کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی۔ مغرب میں دانشور اپنا رول نباہ رہا تھا۔ نہ وہ سیاسی شاطروں کا حلیف بنا، نہ نان ونفقہ کے لیے اپنے ذہن کو رہن رکھا۔ اس نے ہر جھوٹ کو بے نقاب کیا، ہر غلط تصوّر کو چیلنج کیا اور ہر فلسفہ کی تنقید کی۔ اوہام پرست اور روایت پسند مشرقی ذہن کو تنقید کبھی راس نہ آئی۔ تنقیدی روایت اسی لیے ہمیشہ ہمارے یہاں اُبھر اُبھر کر اندھیروں میں ڈوبتی رہی ہے۔

جدیدیت کے رجحان کے ساتھ تنقید پھر سے ایک بار اُبھری۔ رچرڈز اور ایلیٹ کے ناموں کا چلن ہوا۔ سارتر اور کامیو کے تصوّرات سے ذہن متعارف ہوا۔ لسانیاتی، اسلوبیاتی، علامتی اور اسطوری طریقۂ کار اپنائے

گئے۔ نیا احساس نئی زبان میں ڈھل رہا تھا۔ تجربات کا دور دورہ تھا۔ ذہن کی کھڑکیاں کھل گئی تھیں اور مغربی افکار و خیالات نئے فنکاروں کے ذہنوں کو منور کر رہے تھے۔ سماج، سیاست، آئیڈیولوجی اور کمٹ منٹ پر حریفانہ دارو گیر ہو رہی تھی۔ پابستگی کو توڑا جا رہا تھا، وابستگی کے معنی سمجھنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ ترقی پسندی کے ردِ عمل کے طور پر ظاہر ہے کہ فن کی جمالیات پر یادہ زور دیا جا رہا تھا، لیکن جدیدیت میں نئے ریڈیکلزم کی بھی ایک لہر تھی جس کے علمبر دار تنقید میں باقر مہدی تھے۔ سائنس ٹکنولوجی ماس میڈیا اور مادہ پرست تمدّن کے لائے ہوئے نفسیاتی اور سماجی مسائل پر بھی مباحث ہو رہے تھے جو تنقید کے توازن کو برقرار رکھے ہوئے تھے اور اسے صرف اظہار کے مسائل تک محدود ہونے سے بچائے ہوئے تھے۔ لیکن محض رجحانات کے زور پر اچھی تنقید وجود میں نہیں آتی۔ اس کے لیے اعلیٰ درجے کے ناقدانہ ذہن کی بھی ضرورت پڑتی ہے اور ایسا ذہن ہمیشہ ہمارے یہاں کمیاب رہا ہے۔ اس کا سبب ہمارے تعلیمی نظام کی خرابی ہے۔ یونیورسیٹوں سے جو طالب علم فارغ التحصیل ہو کر نکلتے ہیں، وہ ادب کے مبادیات سے بھی واقف نہیں ہوتے۔ ذہن کی تنقیدی تربیت کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ کلاس روم میں سے لڑکا باہر نکلتا ہے تو ایک ہاتھ سوگندھی کی کمر میں ہوتا ہے۔ اور دوسرا اینا کرینینا کی۔ یہ صاحبزادے اگر پروفیسر بن گئے تو کیا گل کھلائیں گے۔ آپ دیکھ تو رہے ہیں کہ پورے ملک کا تعلیمی نظام کیسے ٹھپ ہو گیا ہے۔ ہمارے یونیورسٹی پروفیسروں کا مقابلہ سوربون، ہارورڈ ار آکسفورڈ کے پروفیسروں سے کیجیے، وہی فرق نظر آئے گا جو سوگندھی اور اینا کیرنینا میں ہے۔

بہر حال جدید تنقید کا بھی وہی حشر ہوا جو ترقی پسند تنقید کا ہوا تھا۔ شاید نرد چودھری کی بات صحیح ہو کہ ہندوستان کی زمین ہی ایسی ہے کہ نہ تو کسی چیز کو پنپنے دیتی ہے نہ پروان چڑھاتی ہے۔ نشاۃ ثانیہ کی روشنی پچاس سال بھی تو ٹک نہیں پائی یہی تو دیکھو، مارکسزم کی کیا گت بنائی ہمارے دانشوروں نے یہ ساری تحریکیں کیسے ٹکڑے ٹکڑے ہوئیں۔ جولین ہکسلے نے تو صاف کہا تھا کہ مغربی تمدّن کے اثرات ہندوستان کی صرف اوپری سطح پر ہیں اور وہ بھی صرف ایک ہی محدود طبقہ پر۔ گویا مغربی تمدّن کا رنگ پورے بدن پر ناخن کی پالش سے زیادہ نہیں تھا۔ یہ رنگ ماند پڑتے ہی پراسرار مشرق چنگھاڑتا ہوا بیدار ہو گیا اس انتشار میں سب سے دگرگوں حالت پڑھے لکھے طبقے کی ہوئی جو تہذیبی اقدار کا امین تھا۔ علم و ادب اور تعلیمی ادارے بھی دانشورانہ تنویر کے نہیں بلکہ دولت و شہرت و اقتدار کے ذریعے بنے۔ بیوروکریسی کرپٹ ہو گئی۔ ہر شعبۂ حیات میں میڈیوکریٹی ایک خاموش سازش کے تحت قابلیت اور اہلیت کا گلا گھونٹتی رہی۔ آدمی کے پاس کھرے کھوٹے کی پرکھ تک نہ رہی۔ اس کی عبرتناک مثال ہمارا تنقیدی لینڈ سکیپ ہے۔ ہر ایک کے چہرے پر نقاب ہے کیونکہ لوگوں نے جان لیا ہے کہ بے نقاب کرنے والی انگلیاں اینٹھ گئی ہیں۔ اصلی چہرے کی شناخت ناممکن ہو گئی ہے۔ گوپی چند نارنگ ہمارے اچھے نقاد ہیں۔ لیکن خراب مضامین لکھنے میں بھی یدِ طولیٰ رکھتے ہیں۔ جوش پر انھوں نے شاید وہی مضمون چھپوا دیا جو انھوں نے ہائی اسکول کے زمانہ میں لکھا تھا سردار جعفری اس مضمون کی تعریف میں رطب اللسان ہیں۔ وحید اختر بھی ہمارے اچھے نقاد ہیں۔ بھولے چوکے اچھے مضامین بھی لکھ لیتے ہیں۔ انھوں نے بھی جوش پر مضمون لکھا۔ مضمون میں خلیل

الرحمٰن اعظمی کے مضمون کا بھی ذکر آیا، لیکن اعظمی کا مضمون کیسی کمزور بنیادوں پر کھڑا کیا گیا ہے اسے ان کی نظر دیکھ نہ پائی۔ اس امر کی طرف ایک خفیف سا اشارہ بھی نہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی بھی ہمارے اچھے نقاد ہیں۔ خراب مضامین لکھنے کے لیے انھیں شعوری کوشش کرنی پڑتی ہے اور ہر کوشش کی مانند اپنی اس کوشش میں بھی کامیاب ہوتے ہیں۔ آج کل ان کی تنقید کی کار جوشؔ اور فراقؔ پر بیک فائر کیے بغیر سٹارٹ نہیں ہوتی۔ چونکہ فدوی فاروقی کو مرشد سمجھتا ہے اس لیے آج کل فراقؔ کا مطالعہ بند ہے۔ اس کی جگہ محمد عثمان عارف نقش بندی کا کلامِ بلاغت نظام چشمۂ فیض بنا ہوا ہے کہ مرشد نے اس کی تائید غیبی کی ہے۔ غیبی اس معنی میں کہ تبصرہ شبخون میں نہیں آج کل میں چھپا ہے۔ ادھر فاروقی کی کتاب افسانہ کی حمایت میں، بھی شائع ہوئی ہے۔ کتاب پڑھ کر قیاس گذرا کہ افسانہ کو جوتیاں مارنا بھی جلالی بزرگوں کا ایک اندازِ پذیرائی ہو۔ مرشد کے جبروت کا یہ عالم ہے کہ افسانہ نگار جوتیاں کھا کر بھی بے مزہ نہیں ہوئے۔ اُلٹے ایک افسانہ نگار موسومہ بلراج کومل جن کے افسانوی مجموعہ پر مُرشد نے دیباچہ لکھنے کی زحمت گوارا فرمائی تھی نے اپنا حق ارادت اس طرح ظاہر کیا کہ مرشد کی انگریزی کتاب پر ایک نہایت ہی مدحیہ تبصرہ لکھا جو آج کل میں نہیں رسالہ شبخون میں شائع ہوا۔ مُرشد کی انگریزی کتاب اردو میں بہت مقبول ہو رہی ہے کہ اس پر دھڑا دھڑ تبصرے نکل رہے ہیں۔ فدوی نے بھی کتاب کا مطالعہ کیا ہے اور گو نفسِ امارہ فرنگی زبان کے ہندوستانی روپ سے اکراہ کرتا رہا، لیکن ملفوظات مرشد کے تھے اس لیے جبر کر کے اتمام تک پہنچایا کہ یہ بھی ایک طریقہ تزکیۂ نفس کا ہے۔

بہر حال جدیدیت کا ایک بڑا کارنامہ تو اس کی بت شکنی تھی۔ ترقی پسندوں کی تنقید تو کلمہ گویوں کی نمازِ باجماعت تھی۔ سبھی راسخ العقیدہ تھے اور ذیلی ارکان کی بھی سختی سے پابندی کرتے تھے۔ جدیدیت کا تو دوسرا نام ہی بدعت ہے۔ غیر فریب خوردگی تو اس کی سرشت کا جزو ہے۔ اگر آج کے دور میں زندگی بیمار کی رات بن گئی ہے تو ظاہر ہے زندگی کا ترجمان ادب بھی کرب کا ادب ہوگا۔ اور تنقید اسی کرب کی تفہیم۔ کرب کی قیمت پر شہرت کے جھنڈے گاڑنا بھی کچھ عجیب بات معلوم ہوتی ہے۔ ادب میں عظمت اور عظیم شخصیت کے تصوّر کو باقر مہدی نے توڑا۔ چاروں طرف نراج کو دیکھ کر ہم نے بھی سوچا کہ نراج کو تو صرف IRONY ہی سہار سکتی ہے۔ نراجی حالات میں غنائیت چیں بول جاتی ہے اور اخلاقیات چیں بہ جبیں پھرتی ہے۔ اب تو سوانگ رچائے ہی بنے بھیا۔ شخصیت کا جنازہ اٹھائے کب تک پھرتے رہیں گے کہ فضا اتنی مسموم اور گرد آلود ہے کہ پائپ اور پروفیسری دونوں مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی وہ صاحب عجیب معلوم ہوتے ہیں جو اس فضا میں بھی دو لاکھ کی نہرو سکالرشپ پر چوتڑ ٹکائے جمالیات اور اخلاقیات کی بات کرتے ہیں۔ ان کے سامنے ہم سفید پوش بن کر جائیں بھی تو چائے پلا کر رخصت کر دیں کہ باغی فقیہہ کو بھی فقہا ہمیشہ اپنی روایت میں شامل کر لیتے ہیں۔ ان کا توڑ فقیہہ نہیں بلکہ وہ آوارہ گرد درویش ہے جو فقہا کے اسٹیبلشمنٹ میں کبھی سما ہی نہیں سکتا۔ اسی لیے سولی پر چڑھایا جاتا ہے یا سنگسار کیا جاتا ہے۔ اب ہم کہاں اور ایسی صاحب نظری کہاں۔ لہٰذا کان پر بیڑی رکھ قلعی گری کو نکل کھڑے ہوئے۔ ادب کے پروہت ایک دوسرے کے سامنے زانو تہہ کئے "من ترا حاجی بگویم تو مرا حاجی

بگو'' کی گردان کرتے نظر آئے۔ ہم ہر ایک کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر پوچھتے ہیں۔'' غنچہ حاضر ہے! کہو تو قلم دان کھولوں۔ تم میری ہجو کہو، میں تمھاری، ہجو کہتا ہوں۔ میرا خیال ہے آج کل ایسی سودائیت، ذہنی صحت کے لیے ضروری ہے۔

ترقی پسندی کے برعکس جدیدیت کا پورا ور جمالیات پر ہے اور جدید تنقید نے اظہار کے سانچوں کے میکینزم کا ایسا جزرس مطالعہ کیا کہ مصوتوں اور مصمتوں کی آوازوں میں، شاعر کی آواز گم ہوگئی۔ اقبال کی وہ بات سچ پڑی کہ ہے دِل کے لیے موت مشینوں کی حکومت، دراصل رچرڈز کے تنقیدی اصول تو خود مغرب کے اداں گارد جدیدیت کے لیے کام نہیں لگ رہے تھے۔ لہٰذا اردو میں ان کی باز آفرینی اجتہاد نہیں بلکہ رجعت تھی۔ یہ رجعت جدید تنقید کو زبان و بیان کی تنقید کی اس روایت سے جوڑنے والی تھی جسے خود احتشام حسین اور آل احمد سُرور کی تنقیدوں نے ازکار رفتہ کر دیا تھا۔ یہ کتنی المناک بات ہے کہ جدید نقادوں کی تنقیدیں زبان کے استادوں کے درسِ بلاغت سے مختلف معلوم نہیں ہوتیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ جدید نقاد اساتذہ کے برعکس انگریزی جانتے ہیں اور مغربی لسانیات اور صوتیات سے حوالے پیش کرتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ بھی مکتبی اور کلاس روم تنقید تھی جو شیروانی کی بجائے کوٹ پتلون اور پائپ کا لباس پہن کر آئی تھی۔ نقادوں کا اکسپر ٹائزان کا سب سے طاقتور حربہ تھا اور اس کی ہم جتنی داد دیں اتنی کم ہے۔ لیکن یہی اکسپر ٹائزان کے دائرے کو عروض دانوں کے عروضی تجزیوں کی مانند محدود کرنے والا تھا ایسا نہیں ہے کہ نقادان دائروں سے بلند ہو کر زیادہ کھلی اور انسانی فضاؤں میں سانس نہیں لے سکتا۔ میرا تو یہ عقیدہ ہے کہ اچھی تنقید وہی ہوتی ہے جو متن کے جزرس ہنر مندانہ مطالعہ سے یعنی شاعری کے ورک شاپ اور کلاس روم لکچر سے شروع ہو کر زیادہ کھلی ہوئی ادبی، تہذیبی، اور انسانی فضاؤں میں رنگ بکھیرتی ہے اس کی بہترین مثال ہمارے یہاں راشد پر شمس الرحمن فاروقی کا مضمون اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں پر گوپی چند نارنگ کے مضامیں ہیں۔ لیکن نہ جانے کیوں بالیدگی کا یہ عنصر تنقید سے کم ہوتا گیا، اور زبان و بیان کی تنقید زیادہ سے زیادہ میکانکی دستانہ پوش اور غیر انسانی بنتی گئی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ سمجھ میں آتی ہے جیسا کہ میں نے فاروقی پر اپنے مضمون میں اشارہ بھی کیا تھا کہ مغرب میں لسانیاتی طریقۂ کار وسیع تر ہیئتی تنقید کا محض ایک جزو ہے جسے ہم نے کل بنا دیا۔ ہیئتی تنقید نظم کی زبان و بیان اور عروضی نظام ہی کو نہیں بلکہ استعارہ علامت امیجری اور اسطور سازی غرض کہ نظم کی پوری ساخت اور بافت پر نظر رکھتی ہے۔ اس مقصد کے لیے ضروری ہے کہ نظم میں یہ تمام عناصر موجود ہوں۔ یعنی نظم فی نفسہ ایک پیچیدہ، تہہ دار، اور نہایت ہی ہنر مندانہ اور صناعانہ لفظی پیکر اور تخیلی کارنامہ ہو۔ مغربی شاعری ہمیشہ بڑے فارم یا تراشیدہ اور گتھی ہوئی ہیتوں کی شاعری رہی ہے۔ مغرب کی بہترین نظمیں اوّل تا آخر ایک مکمل اکائی ہیں۔ ہماری طرح دوہوں، پدوں، چوپائیوں، رباعیوں یا غزل کے مفرد اشعار کی شاعری نہیں۔ ہیئتی تنقید بہترین شعری کارناموں ہی کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ وہ نظم جس میں پیچیدہ استعاراتی، علامتی اسطوری بافت نہیں ہوتی، جس کی امیجری اور آہنگ معنی خیز نہیں ہوتا، مختصراً یہ کہ جو نظم پر کار کی بجائے سادہ کار اور یک سطحی ہوتی ہے، ہیئتی تنقید کو اپنے جوہر اور اپنی طاقت بروئے کار لانے کا موقع عطا نہیں

کرتی۔ لہٰذا ہیئتی نقاد ایسی نظموں پر ہی اپنی طاقت آزماتا ہے جو قدرے طویل تہہ دار عضوی وحدت کی حامل ہوتی ہیں۔ یہ بات بھی میں نے فاروقی پر اپنے مضمون میں کہی تھی کہ فاروقی ایسی نظموں کی بجائے غزل کے مفرد اشعار پر ہیئتی تنقید کے اوزار آزماتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ سب اوزار بیکار جاتے ہیں اور صرف زبان کا ناخن تراش ان کے ہاتھ میں دھرارہ جاتا ہے اور اسی لیے نہ تو وہ رچرڈز اسکول کے نقاد معلوم ہوتے ہیں نہ امریکہ کی نئی تنقید جواب پرانی ہوچکی ہے کی روایت کے۔ شاید انھیں احساس نہ ہو لیکن ہمیں یہ احساس ہو رہا ہے کہ ان کا طریقہ کار زبان و بیان کے اساتذہ ہی کا فرسودہ طریقۂ کار بن رہا ہے جو جدید ذہن کے لیے کوئی کشش نہیں رکھتا۔ خود مغرب میں ویٹ نام کی جنگ کے بعد لسانیاتی تنقید کے قدم اکھڑ چکے ہیں اور وہاں کا ذہین قاری زیادہ مفکّرانہ، زیادہ تہذیبی اور زیادہ انسان دوست تنقید کا تقاضا کر رہا ہے۔ ٹکنیکل تنقید کی اہمیت اب کلاس روم کے باہر زیادہ نہیں رہی۔

ایک سوال یہ ہے کہ نئے ریڈکلزم، نئے مارکسزم یا نئے یساریوں کی آواز ہمارے یہاں ابھر کیوں نہ سکی۔ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ ہندوستان کی دوسری علاقائی زبانوں میں آواز کی لرزشوں کی کیا نوعیت ہے۔ مجھے دوسری زبانوں کا علم نہیں۔ صرف گجراتی کے بارے میں اتنا کہہ سکتا ہوں کہ اردو کی مانند جدیدیت یہاں بھی تھکن کا شکار ہوچکی ہے۔ اب یہ دیکھنا ہے کہ اسے نیاBREAK THROUGH کیسے ملتا ہے۔ مارکسی یا یساری روایت ویسے بھی گجراتی میں زیادہ طاقتور نہیں تھی۔ اس تحریک کے زوال کے بعد اسے نئے دانشور نہیں ملے۔ خود باقر مہدی عمر کی اس منزل میں داخل ہوگئے تھے جب ان کے لیے ممکن نہیں تھا کہ چاروں کھونٹ اکیلے آئیڈیولوجیکل جنگ لڑتے۔ پھر نئے یساری مغرب کے حوالے سے بات کر رہے تھے اور پورا مشرق ایک نئے انقلاب سے گذر رہا تھا جو ایک ایسے ابہام کا شکار تھا جو مشرقی فکر کی ازلی خصوصیت رہی ہے۔ باقر مہدی نے مجھے ایک دلچسپ بات بتائی کہ مارکسزم جو مغرب کا فلسفہ تھا ماؤزے تنگ کے ذریعہ مشرق میں آیا لیکن اس کے مرنے کے بعد ماؤزے تنگ اور مارکسزم دونوں کے خلاف چین میں ردِّعمل پیدا ہوگیا۔ ایران میں اسلامی انقلاب اور پاکستان میں مذہبی احیاء پرستی خالص مشرقی چیز ہے۔ حالؔی اور سرسیّد کے زمانہ میں مغرب کے زیراثر ہندوستان میں جو نشاۃ الثانیہ کی تحریک پیدا ہوئی تھی وہ عدم تعاون اور خلافت کی تحریک کے ساتھ زوال پذیر ہونے لگی۔ اور لبرلزم فرقہ پرستوں اور مذہبی احیاء پرستوں کے ہاتھوں دم توڑنے لگا ترقی پسند تحریک نے لبرل فکر کو انقلابی فکر میں بدل دیا۔ لیکن خود تحریک بہت جلد تنگ نظری اور انتہا پرستی کا شکار ہوگئی۔ جو لبرل اور جمہوری فکر کے منافی تھا۔ پنڈت نہرو کی موت کے ساتھ مغربی روشن خیالی اور جمہوری اور اشتراکی آئیڈیلزم بھی ختم ہوگیا اور پورا ملک اس انحطاط اور انارکی کا شکار ہوگیا جو شاید مشرق کا مقدّر ہے۔ مشرق کی بازیافت، مذہبی احیاء پرستی، فنڈامنٹلزم، تنگ نظری، انتہاپسندی، اور ابہام پسندی کا نتیجہ وہ بے محابا تشدّد ہے جس نے ہمارے دور کو ایک بھیانک خواب بنادیا ہے۔ حالؔی سے لے کر احتشام حسین اور آلِ احمد سرور تک کی تنقیدی روایت مغرب کی عطا کردہ لبرل ہیومنزم کی روایت تھی۔ آج اس روایت کے حوالے سے ہم بات بھی نہیں کر سکتے۔ خیر لبرلزم تو مغرب

میں دم توڑ چکا ہے اس لیے اس کا رونا بے کار ہے۔ اب تو ٹکراؤ باقاعدہ انتہا پسند جماعتوں میں ہے، چاہے وہ مذہبی ہوں یا انقلابی، قبائلی اور نسلی ہوں یا فرقہ پرست اور علاقائی۔ آدمی پھر کھاد بن گیا ہے اور بات اب انسان کے حوالے سے نہیں بلکہ سیاسی تقاضوں اور مصلحتوں کی تجریدات کے حوالے سے کی جاتی ہے ریڈیکل فکر خود ہولنا کی کو دیکھ کر سوچ بچار کی قوت گنوا بیٹھی ہے۔ تشدّد کے اس بے محابا نظارے میں آدمی انقلابی تشدّد کے بارے مُس کیا سوچے۔ لہٰذا سوچ بچار پھر ماؤف ہے۔ وہ رجائیت جو اپنے عقائد پر اندھا یقین رکھنے سے پیدا ہوتی ہے آدمی کا آخری سہارا ہے لیکن ایسی رجائیت یوٹوپین فکر ہی کی مانند آدمی کو تحریمات اور کلی شی تصورات کا اسیر بناتی ہے یہ سب رویے مخالف دانشورانہ ہیں حالات نے فکر کی طاقت کو مفلوج کر دیا ہے اور ہر خیال ڈائلیما کا شکار ہے جب چاروں طرف انتشار ہوتا ہے تو ادب اور آرٹ میں ہیئت پرستی کا میلان بڑھتا ہے کہ فارم نظم و ضبط کی علامت ہے فارم میں جذبات کا وفور نہیں جو مثلاً رومانیوں میں نظر آتا ہے اور اسی لیے رومانی فنکاروں میں فارم کے ڈسپلن کا وہ شعور نہیں ہوتا جو کلاسیکی فنکاروں میں نظر آتا ہے۔ فارم میں چوکسائی اور صفائی ہے۔ کفایت شعاری ہے۔ زاہدانہ خشکی اور تپسوی کا تپ ہے۔ اسی لیے مغرب میں جائیس اور ایلیٹ کی جدیدیت کا آہنگ نوکلاسیکی تھا اور پوسٹ ماڈرنزم کا رومانی وفور اسی نوکلاسیکیت کے ساتھ دست و گریباں تھا۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ ایلیٹ کے دور کی تنقید آرنلڈ کی ہیومنسٹ اور تہذیبی تنقید کی روایت ہی کی ایک کڑی تھی اور خود ایلیٹ خالص ہیئتی اور لسانی تنقید کو طنزاً لیموں نچوڑ تنقید کہتا تھا۔ وجہ یہ ہے کہ نوکلاسیکی اور مذہبی ہونے کے سبب ایلیٹ کا آدمی کا تصوّر روحانی اور اخلاقی تھا اور اسی لیے وہ تنقید میں روحانی اور اخلاقی قدروں کے حوالے سے آدمی کی بحث کر سکتا تھا۔ اواں گارد کی جدیدیت میں آدمی اپنا روحانی اور اخلاقی ڈائمنشن کھو دیتا ہے۔ اب آدمی کے حوالے سے آرٹ تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ صرف فنکار کی ذات کے حوالے سے آرٹ کی تخلیق ممکن ہے۔ لہٰذا پوسٹ ماڈرنزم پھر فارم کی شکست و ریخت لے کر آتا ہے کہ فارم فرد سے آزاد خارج میں کوئی بنی بنائی چیز نہیں جیسا کہ کلاسیکی ذہن سمجھتا تھا بلکہ فنکار کے جذباتی وفور کے ساتھ ڈھلتا اور بدلتا رہتا ہے جیسا کہ رومانی ذہن کا خیال ہے۔ اب دوسری حیرت کی بات یہ ہے کہ فارم کی شکست کے اس دور میں پوسٹ ماڈرنسٹ تنقید زیادہ فارملسٹ یعنی ہیئت پرست بنتی ہے۔ وجہ ظاہر ہے کہ ادب کے مرکز میں وہ آدمی تو رہا نہیں تھا جس کا ایک اخلاقی اور روحانی ڈائمنشن ہو، لہٰذا ہیومنسٹ تنقید کے کوئی معنی نہیں تھے۔ چنانچہ جو بھی شاعرانہ احساس یا فنکارانہ شعور فن پارے میں نظر آتا ہے اس کی تفہیم کے لیے صرف اس میڈیم کا تجزیہ کافی ہے جو فنکار کا ذریعۂ اظہار ہے۔ نارتھ روپ فرائی کو ہم اس اسکول کا نمائندہ نقاد کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس نے تنقید کو ہر قسم کے غیر تنقیدی عناصر سے پاک کرنے کی کوشش کی۔ یہ کوشش بھی ایسی ہی تھی جیسی کہ والیری نے شاعری کو ہر قسم کے غیر شاعرانہ عناصر سے پاک کرنے کی کی تھی۔ وہ خالص شاعری لکھنا چاہتا تھا اور فرائی خالص تنقید۔ والیری شاعری کو لٹریچر کے ہر عنصر سے پاک کرنا چاہتا تھا تاکہ وہ موسیقی کی سطح کو چھو سکے۔ فرائی بھی ایک معنی میں تنقید کو ہر قسم کے لٹریچر مثلاً معاشرتی، اخلاقی، نفسیاتی، سوانحی، وغیرہ سے پاک کر کے اسے محض میڈیم کے مطالعہ تک محدود کرنا چاہتا تھا۔ بقول مارشل مک لوہان چونکہ میڈیم ہی

MESSAGE ہے، لہٰذا زبان و بیان کا مطالعہ ہی صحیح معنوں میں شعری معنویت کا مطالعہ ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ ایسی تنقید جو مصوتوں اور مصمتوں کے چارٹ بناتی ہے پڑھنے میں وہی مزا دیتی ہے جو MUSICAL NOTES کے پڑھنے میں آتا ہے۔ لیکن ایسے طنز سے کیا حاصل جب کہ حالات نے ہیومنسٹ تنقید کو اگر ناممکن نہیں تو لگ بھگ بے حد دشوار بنا دیا ہے۔ زبان کے نقادوں کے پاس کچھ نہیں تو زبان تو ہے۔ ایک مضبوط سہارا تو ہے۔ ہمارے پاس تو وہ انسان بھی نہیں رہا جو شعر و ادب کا موضوع ہو اور شعری زبان کے حوالے سے جس پر سوچ بچار کیا جا سکے۔ اسی لیے تو لسانیاتی تنقید شعری زبان کے سماجی اور انسانی حوالہ جات سے گریز کرتی ہے۔ جب سماج اور انسان کے متعلق کہنے کے لیے انسانی اور عمرانی علوم کے پاس بھی کوئی قابل قدر بات نہیں رہی تو اب تنقید کیوں خواہ مخواہ غیر ضروری مباحث میں سر کھپاتی رہے۔ زبان اگر ادب کی ضمانت ہے تو اسی پر کیوں نہ توجہ مرکوز کی جائے۔ لیکن یہ سب کچھ ہوا جدیدیت کے اس زمانہ میں جب آرٹ کے تمام بنے ہوئے فارم پگھلاؤ کا شکار تھے۔ گڑھا ہوا افسانہ تجریدی افسانہ بن رہا تھا اور غزل ہی کو لیجیے اس کی روایتی شناخت تک دشوار ہو گئی تھی۔ بے ہیئتی کے اس دور میں ہیئتی تنقید بھی کیا کرتی۔ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں ہیئتی تنقید ہیئت کے اچھے نمونوں پر ہی کارگر ثابت ہوتی ہے۔ چنانچہ جدید یا تجریدی افسانہ کو اچھی تنقید میسّر نہیں آئی۔ اگر غور سے دیکھیں تو نئے نقادوں کے وہی مضامین اچھے ہیں جو انھوں نے منٹو، بیدی اور کرشن چند پر لکھے ہیں۔ گوپی چند نارنگ اور باقر مہدی کے تنقیدی جوہر بیدی پر ان کے مضامین میں کھلتے ہیں۔ جدید افسانہ پر تو یہ لوگ بھی اظہار کے مسائل پر اِدھر اُدھر کی باتیں کر کے بیٹھ جاتے ہیں۔ فاروقی نے جدید شاعری پر بہت باریک کاتنے کی کوشش کی۔ جوش اور فراق پر دولیتاں بھی جھاڑیں۔ تھک ہار کر زبان کے تمام اوزار لے کر کلیاتِ میر پر آلتی پالتی مار کر بیٹھ گئے۔ افسانہ نے تو انھیں ناکوں چنے چبوائے۔ سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں میں سے تو لڑکیوں کی چوما چاٹی کے دوران دو چار بوسے بھی تنقید کی جھولی میں آ گئے، لیکن پریم چند اور بلراج کومل پر جو مضامین انھوں نے لکھے ان میں تو واحد متکلم غائب اور جمع متکلم حاضر کی تڑاہٹ کے سوا کچھ سنائی نہیں دیتا۔ کتنا مشکل ہو گیا ہے جدید افسانہ پر ہیئتی تنقید لکھنا۔ زبان کی تنقید کیا لکھیں جب کہ جدید افسانہ میں زبان نہ شاعری بنتی ہے نہ نثر رہتی ہے۔ تنقید نے خود کو جس کام کے لیے تیار کیا تھا یعنی ادب کی صرف ہیئتی پرکھ کے لیے وہ کام بھی اس سے نہ ہو سکا کہ جدیدیت کی بے ہیئتی نے اس کے ہیئتی اوزاروں کو بھی بے کار ثابت کر دیا۔ اب ان اوزاروں کا استعمال کلاسیک پر ہی ہو سکتا ہے کہ ان کے پاس ہیئت ہے۔ اس طرح جدیدیت اپنے تنقیدی اور دانشورانہ سہاروں ہی سے محروم ہو گئی یہ اس کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ اور جدید تنقید کا المیہ یہ ہے کہ ہیئتی طریقہ کار کے لیے اس نے تنقید کے دائرے سے سماجیات اور نفسیات، فکر و فلسفہ انسانی اور تہذیبی عناصر کو جس بے دردی سے نکال باہر کیا، اب کلاسک کی تنقید میں انھی عناصر کی ضرورت پڑ رہی ہے کیونکہ میر سے لے کر منٹو تک کے یہاں انسان کا تصور ایک روحانی اخلاقی اور سماجی آدمی کا تصور رہا ہے اور ان کے فن کو محض زبان کے سانچوں تک محدود کر دینا ان کے ساتھ پورا تنقیدی انصاف نہیں ہے۔ اس میں خود تنقید کو یہ خدشہ لاحق رہتا ہے کہ عروضی تجزیوں کی مانند وہ بھی خصوصی مطالعہ بن

جائے جس میں سوائے ماہرینِ فن کے کسی اور کو دلچسپی نہ ہو۔ ظاہر ہے کہ تنقید کا منصب ایسے خصوصی مطالعوں سے بہت بلند ہے۔ نقاد، عروض داں اور زبان داں سے بہت بلند اور بہت پہلو دار شخصیت کا مالک ہوتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ ہمارے لیے جو اہمیت آرنلڈ ایلیٹ اور حالؔی کے ناموں کی ہے وہ ان کے زمانہ کے عروض دانوں اور زبان دانوں کی نہیں۔ ادب میں آدمی کلاس روم لکچر کی فضا میں زیادہ دیر تک محبوس رہنا پسند نہیں کرتا۔ ادب انسان کے ان شوریدہ سر تجربات کا بیان ہے جن کی تیز وتند ہواؤں میں اساتذہ کے تدریسی نوٹ اوراق پریشاں کی طرح اڑنے لگتے ہیں۔ فکر ونظر کے سفینہ کو اب تو ناخدا کے مضبوط ہاتھ ہی سنبھال سکتے ہیں۔ اردو تنقید کو ایسے ہی نقاد کا انتظار ہے جو کلاس روم کی محفوظ مامون فضا سے نکل کر مسموم اور طوفانی فضاؤں میں اپنا سفینہ پھینکے۔ جب تک ایسا نقاد سامنے نہیں آتا میں اپنے قلمدان پر بیٹھا کہا تا رہوں گا۔ ''غنچہ حاضر ہے۔''

غالبؔ کی شاعری سے متعلّق ہمارا تنقیدی رویّہ

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

غالبؔ کی شاعری سے متعلّق
ہمارا تنقیدی رویّہ

غالبؔ کی شاعری پر لکھی گئی تنقیدوں کا ایک سرسری مطالعہ بھی یہ بات واضح کردے گا کہ غالبؔ کو نہ صرف ان کے زمانے ہی میں ناقدری کا سامنا کرنا پڑا بلکہ بعد میں بھی وہ دانا دشمنوں اور نادان دوستوں کی ستم ظریفیوں سے محفوظ نہ رہ سکے۔ آل احمد سرورؔ نے اپنے ایک مضمون میں مشہور ہندی عالم اور کالی داس کے ماہرِ خصوصی بھگوتی شرن او پادھیا کے اس قول کا ذکر کیا ہے کہ تلسی داس کے بعد اور ٹیگور سے پہلے ہندوستان میں غالبؔ کے پایہ کا کوئی شاعر نہیں ہوا۔ گجراتی زبان کے مشہور شاعر اور ادیب شری اوما شنکر جوشی نے غالبؔ کی صد سالہ برسی کی ایک تقریب میں تقریر کرتے ہوئے کہا تھا کہ ''میں جاننا چاہوں گا کہ سنسکرت کے کلاسیکی دور کے بعد انیسویں صدی تک کا جو زمانہ گزرا ہے اس درمیان میں ہندوستان کی کسی بھی بھاشا میں غالبؔ کے قد و قامت کا کوئی شاعر پیدا ہوا ہے۔''

اوما شنکر کا یہ سوال سن کر آپ یقین مانیے میں تو چونک پڑا تھا۔ مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے میں نے بجلی کے تار کو چھولیا ہے۔ یعنی اوما شنکر کے اس سوال سے پہلے میں نے غالبؔ کو کبھی بھی اردو زبان کے زمان و مکان کی حدود سے باہر کسی اور ادبی روایت کے تعلّق سے دیکھنے کی کوشش نہیں کی تھی۔ اس ایک لمحہ میں جس میں اوما شنکر جوشی نے اپنے سوال کو نہایت حلم و انکسار کے ساتھ بطور چیلنج کے نہیں بلکہ ایک علمی استفسار کے طور پر پیش کیا تھا۔ میری نظروں کے سامنے اردو تنقید کا وہ پورا منظر گھوم گیا جس کا تعلّق غالبؔ کی شاعری سے تھا، اور یہ منظر باوجود حالی اکرام اور بجنوری کی حوصلہ افزا موجودگی کے نہایت حوصلہ شکن تھا۔ آخر کیا وجہ تھی کہ اردو تنقید غالب کو ہمیشہ تشریط کے ساتھ قبول کرتی رہی ہے، اسے میرؔ و مومن سے کم تر درجہ دیتی رہی ہے اور ہندوستان اور دنیا کے بڑے شاعروں میں اس کا شمار کرنے سے ندامت محسوس کرتی رہی ہے آخر کیا وجہ ہے کہ اس کی شخصیت اور شاعری پر آج بھی نہایت تضحیک آمیز حملے کیے جاتے ہیں۔ کسی بڑے ادیب اور نقاد کا کسی شاعر کو کسی خاص نقطۂ نظر سے پسند یا ناپسند کرنا دوسری بات ہے۔ آخر شیکسپئر بھی تو ٹالسٹائی اور برنارڈ شا کے گلے نہیں اترا۔ اور ٹی۔ ایس ایلیٹ نے شیلیؔ کے ساتھ کیا سلوک کیا اور اقبال نے حافظ کے ساتھ کیا رویہ اپنایا۔ لیکن یہ دیوزادوں کا دیو قامت لوگوں کے ساتھ دنگل تھا۔ مجھے اس بات کا بھی احساس ہے کہ غالب، تصویر کا دوسرا رُخ یا غالبؔ اپنے آئینے میں وغیرہ قسم کی لچر کتابیں ادب کے

دائرہ میں نہیں آتیں۔ اس لیے ان پر چراغ پا ہونا بے معنی ہے۔ لیکن یہاں پر میرا مقصد اس ذہنیت کی طرف اشارہ کرنا ہے جس کی بد مذاقی اور غیر شائستگی کے نمونے اس قسم کی کتابیں ہیں۔ اس ذہنیت کا وجود بتاتا ہے کہ ہم اردو والے گویا اپنے کسی بڑے شاعر کا جشن بھی شریفوں کی طرح نہیں منا سکتے گویا کہ اس جشن کے موقعہ پر یہ ضروری ہے، شاید ان کے نزدیک حق و صداقت کا تقاضہ ہے کہ غالب کی شراب نوشی، قمار بازی، جاہ و چشم کی طلب اور سرقہ و توارد کا ذکر کر کے بتایا جائے کہ غالب کس قسم کا استاد اور شاعر تھا۔ میں ان ذلیل حرکتوں کا ذکر نہ کرتا اگر ان کتابوں اور مضامین کے ساتھ اردو کے چند جانے پہچانے نقادوں اور محققوں کے نام وابستہ نہ ہوتے۔ آدمی جب سیدھے سادے نارمل طریقوں سے اپنی ذات کو منوا نہیں سکتا تو پھر خود کو مرکزِ توجہ بنانے کے لیے لامرکز ECCENTRIC بن جاتا ہے۔ غالب کو بدقسمتی سے زیادہ تر ایسے ہی سنکی اور ترنگی نکتہ چیں ملے۔ اور غالب کی دوسری بدقسمتی یہ رہی کہ انھیں جو مداحوں کا حلقہ بھی ملا وہ غیر ادبی تنقیدی نظریات اور تصورات سے اس قدر متاثر ہو چکا تھا کہ اگر اس نے غالب کی تعریف بھی کی تو غلط تنقیدی اصولوں کی بنیاد پر کی۔ اس تنقید میں فن اور فن کار کو جمالیاتی اور فنی قدروں کی روشنی میں سمجھنے کا رویہ اپنی عدم موجودگی سے نمایاں ہے۔ غالب کے بیشتر بلند جبین سوفسطائی اور لامرکز نقاد جو برسوں ادبی مذاق کے مطلق العنان آمروں کی طرح حکمرانی کرتے رہے اور تنقید کے میدان کو انھوں نے جس طرح اپنی بے لگام ترنگوں کی جولانگاہ بنایا یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ آج بھی اردو کا ایک عام طالب علم اور قاری ادب کے معاملہ میں کوئی پہلودار اور حقیقت پسند تصور پیدا نہ کر سکا۔ ان نقادوں کا ذوقِ ادب ادب کی کسوٹی تھا اور ان کی دوٹوک رائے قول فیصل۔ انھیں یہ کبھی محسوس نہ ہوا کہ تنقید کے بازار میں نقاد کی انفرادیت۔ اس کی بلند جبینی اور اس کی رایوں اور فیصلوں کا انوکھا پن کوڑیوں کے مول بکتا ہے۔ تنقید میں اگر کسی چیز کی قدر و قیمت ہے تو وہ اُس تجزیاتی مطالعہ کی ہے جو صحیح قسم کے ادبی اور فنی شعور کی روشنی میں کیا جائے۔ جب غزل ہی نیم وحشی صنفِ سخن ٹھہری تو اس کا بڑے سے بڑا شاعر بھی بہر حال کتنا بڑا ہوگا۔ جب غزل کا محبوب ہی لونڈا یا رنڈی ٹھہری تو اس کی عشقیہ شاعری بڑی ہو کر بھی کتنی بڑی ہوگی۔ جب اردو شاعری اور خصوصاً غزل کی شاعری کی پوری فضا بدیشی اور غیر ملکی ٹھہری تو پھر ایسی شاعری کا کوئی بھی شاعر بڑا شاعر کیسے ہو سکتا ہے جب کہ ایلیٹ کا بھی یہ فتویٰ ہے کہ شاعری تو قومی اور حاسدانہ شدت کے ساتھ قومی چیز ہے۔ اسی قسم کے اور بے شمار تنقیدی تصورات تھے جنھوں نے بیسویں صدی کے قاری کی ذہنی تشکیل کی تھی اس لیے یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ لوگ غالب کی بزم میں خندہ زیرِ لبی کے ساتھ داخل ہوتے اور اسے ایک بڑا شاعر تسلیم کرنے میں جھجک ار SMUGNESS کا مظاہرہ کرتے۔ اسی لیے آج غالب کے مقام کا صحیح اندازہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم صحیح ادبی اور تنقیدی شعور کی روشنی میں ان تمام تعصبات اور ادب کے PRIGGISH تصورات سے نجات حاصل کرلیں جو ان نقادوں نے غزل، غزل کی پریشاں بیانی اور تنگ دامانی، غزل کی عشقیہ شاعری اور اس کی اخلاقی فضا، ادب کے سماجی کردار اور اس کی افادیت، فن اور شخصیت، ہیئت اور موضوع کے تعلق اور اسی قسم کے دوسرے بے شمار عنوانات کے تحت ہمارے ذہنوں میں بھر دیے ہیں۔ فنی تخلیق کے حقیقی سرچشموں کا سراغ لگائے بغیر نہ آپ فن کو سمجھ سکتے ہیں نہ فنکار

کو..... اسی لیے غالبؔ کی طرف جدید ذہن کا پہلا قدم فن کے غلط تصوّرات سے نجات حاصل کرنے کا ہے کیونکہ یہ قدم اٹھائے بغیر ہم بھگوتی چرن شرما اور اوما شنکر جوشی کے بیانات کی اصل نوعیت اور اہمیت کا اندازہ نہیں لگا سکتے۔ یہ مضمون اسی سمت کی طرف ایک حقیر کوشش ہے۔ مضمون میں مَیں نے شخصیتوں سے کم اور ان تصوّرات اور زاویہ ہائے نظر سے زیادہ بحث کی ہے جن کے تحت غالبؔ کی شاعری کا غلط EVALUATION ہوا ہے۔ مضمون سے یہ توقع وابستہ کرنا کہ یہ غالبؔ کے نقادوں یا غالبؔ سے متعلق تنقیدی ادب کا تاریخی اور تفصیلی جائزہ ہوگا غلط ہے۔ میرا مقصد صرف ان تصوّرات یا ذہنی کج رویوں کا تجزیہ ہے جن کے تحت ایک عظیم شاعر بہت ہی معمولی اور ادنیٰ درجہ کی تنقیدی صلاحیتوں والے نقادوں کی پُرنخوت، متعصب اور کم ظرف تنقیدوں کا شکار ہوگیا۔

(۲)

ویسے شروع سے غالبؔ کے مدّاحوں کا حلقہ وسیع رہا ہے۔ غالبؔ نے اردو کے عام قاری کے دل پر جس آمریت کے ساتھ حکومت کی ہے وہ صرف ایک بڑے شاعر ہی سے ممکن ہے۔ تنقیدی سطح پر حالی۔ اکرام اور بجنوری کی تنقید آج ہمیں محدود اور کہیں کہیں غیر تسلی بخش بھی معلوم ہو۔ لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ غالبؔ کی عام مقبولیت کو ایک بصیرت اور تنقیدی نطق عطا کرنے میں ان بزرگوں کا بڑا حصہ ہے۔ ہر مشہور اور مقبول شاعر کا یہ مقدر رہا ہے کہ اس کے چاہنے والے ہمیشہ اسے صحیح اسباب کی بناء پر نہیں چاہتے۔ خود پسند لوگ ایسے مدّاحوں کی اس عام بھیڑ میں شامل ہونے کی بجائے اپنا راستہ الگ نکالتے ہیں اور وہ دِل میں غالبؔ کو چاہے اتنا پسند کرتے ہوں لیکن ان کی نخوت پسندی کا تقاضا یہی ہوتا ہے کہ عام روش سے الگ رہنے کے لیے شاعر کو DEBUNK کیا جائے۔ غالبؔ کے سب سے بڑے DEBUNKER یگانہ چنگیزی ہیں۔ جب یگانہ نے یہ دیکھا کہ غالبؔ کے پرستار غالبؔ کو آسمان پر چڑھا رہے ہیں تو انھوں نے انتقاماً غالبؔ کو زمین پر لا پٹخا۔ اگر زمین پر بھی کھینچ لاتے تو کوئی مضائقہ نہیں تھا۔ لیکن یگانہ تو اس قدر بھنائے ہوئے تھے کہ انھوں نے تو غالبؔ کو جوہڑ میں لا پھینکا، وہ غالبؔ پر کیچڑ اچھالتے رہے اور غالبؔ کے ہواخواہوں کی طرف اسی ظفر مندی سے دیکھتے رہے جو ایک بت شکن بُت پرستوں کے سامنے بُت کو توڑتے وقت محسوس کرتا ہے۔ یگانہ کی تنقید کو باکسنگ کی اصطلاح میں A PUNCH IN THE SOLAR PLEXUS کہہ سکتے ہیں۔ وہ دیتے جائیں آپ لیتے جایئے اور بلبلاتے رہیے۔ اس کا کوئی جواب نہیں سوائے اُس گھونسہ کے جواُن کی ناف میں لگائے۔ یگانہ نے غالبؔ کے غلط قسم کے مدّاحوں کا منہ چڑانے کے لیے غلط تنقیدی کسوٹی پر غالبؔ کی شاعری اور شخصیت کے ٹکڑے کرکے رکھ دیئے۔ نقصان بہرصورت غالبؔ ہی کا ہوا۔ جیتے جی تو غالبؔ کی یہ حسرت پوری نہ ہوئی کہ وہ اپنے پُرزے اڑنے کا تماشہ دیکھتے لیکن مرنے کے بعد انھیں عشرتِ قتل گاہ کا مزا پورا پورا ملا۔ مرنے کے بعد غالبؔ بیمارِ دوست بھی رہتے ہیں اور کشتۂ دشمن بھی۔

مہربانی ہائے دشمن کی شکایت کیجیے
یا بیاں کیجیے سپاسِ لذتِ آزارِ دوست

اس میں شک نہیں کہ بت پرستی کے ردِّ عمل سے بت شکنی پیدا ہوتی ہے، لیکن متوازن تنقیدی رویہ ان دونوں قسم کی انتہا پسندیوں سے دامن بچاتا ہے۔ ممکن ہے میرا یہ کہنا کہ یگانہ کی غالب شکنی ایک مخبوط الحواس کی کارفرمائی رہی ہے۔ یگانہ پرستوں کو ناگوار گزرے لیکن غالب پر ان کی تحریریں پڑھ کر محسوس تو یہی ہوتا ہے کہ اچھے نقاد کے لیے جس تنقیدی شعور اور اعلیٰ علمی استعداد کا ہونا ضروری ہے۔ اس کا ان کے یہاں شدید فقدان تھا۔ ان کے یہاں اعلیٰ قسم کی بت شکنی ہوتی تب بھی یہ بات کسی حد تک قابلِ برداشت بن سکتی تھی۔ لیکن ان کی تحریریں سب وشتم اور مجہول خوردہ گیری سے آگے نہ بڑھ سکیں۔ بت تو خیر وہ کیا توڑتے اُس کے مُنھ پر کالک مَل کر ہی وہ خوش ہوئے۔ انھوں نے خود کو غالب کا چچا کہا ہے۔

وہ کون یگانہ وہی غالب کا چچا

اور اگر اس معرکہ میں وہ چچا بھتیجے کا رشتہ بھی قائم رکھتے تو وہی لطف آتا جو برنارڈ شا اور شیکسپئر کے دنگل میں یاروں نے اٹھایا۔ لیکن یگانہ شا جتنے تیز وطرار بھی نہیں تھے اور نہ ہی ان علمی حربوں سے مسلّح تھے جو شا جیسے ایک اچھے بت شکن کے لیے ضروری ہیں۔ نہ ہی ان میں وہ اعلیٰ اور شائستہ ظرافت کا عنصر تھا جو متشدد تنقید کو قابلِ برداشت بناتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ اس قسم کی جملہ بازیوں سے اوپر نہ اُٹھ سکے۔

''یار واغیار کے طعنے سننا اور شربت کے گھونٹ کی طرح پی جانا غالب جیسے خود غرض درباری شاعر پیٹ کے بندے خلعت کے بھوکے، انگریزوں کے پرستار اور پنشن خوار کا کام نہیں۔''

یا پھر

''غالب کی تخیل اور الفاظ سے اکثر دیہاتیوں کی بو، آتی ہے۔ یعنی پڑھے لکھے دیہاتی اگر چاہیں تو ایسی شاعری کر سکتے ہیں۔ مگر میر و آتش کے رنگ وہی قبول کر سکتا ہے جو اہلِ زبان ہو۔''

اس قسم کی فقرے بازیوں سے سوائے کوفت کے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اس میں شک نہیں کہ یگانہ نے ایک جگہ یہ بھی اعتراف کیا ہے کہ:۔

''فی الحقیقت یہ تمسخر کسی عداوت پر تو مبنی ہے نہیں بلکہ ذہنیت عامہ کی اصلاح کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ دل لگتی باتیں دل لگی دل لگی میں کہہ دی جائیں۔''

لیکن جب یگانہ غالب کو چور اور ان کی شاعری کو مالِ مسروقہ کہتے ہیں۔ اس کی ORIGINALITY سے انکار کرتے ہیں اور خصوصاً جب ڈاکٹر عبداللطیف کی غالب پر کتاب کو اِن الفاظ کے ساتھ پیش کرتے ہیں:۔

''آخر ڈاکٹر عبداللطیف پی۔ ایچ۔ ڈی۔ پروفیسر عثمانیہ یونیورسٹی نے غالب کے نظریۂ زندگی اور ان کے کیرکٹر کو تنقید کی کسوٹی پر کس کے دکھایا کہ غالب کی حقیقت کیا ہے۔ ڈاکٹر موصوف کی معرکہ آرا تصنیف ''غالب'' پر بہت کچھ چہ میگوئیاں ہوئیں۔ مگر حقیقت آخر حقیقت ہے۔''

تو پھر معاملہ چچا بھتیجے کی دل لگی کا نہیں رہتا اور نہ ہی روغن گل بھینس کے انڈے سے نکال کی پیروڈی میں پنہاں لطیف نکتہ چینی کا لطف دیتا ہے۔ بلکہ معاملہ اب تنقید کی سنجیدہ حدود مُس داخل ہو جاتا ہے۔ یعنی یگانہ غالب کو DEBUNK کرنا چاہتے ہیں اور اس مقصد کے لیے وہ مشرق و مغرب کے ایسے اصولِ تنقید کی تلاش میں سرگرداں ہیں جس کی کسوٹی پر غالب کی شاعری کو غلط قسم کی شاعری ثابت کیا جا سکے۔ اردو میں تو وہ حالی اور شبلی سے اصولِ تنقید اخذ کرتے ہیں لیکن چونکہ مغربی ادب سے ان کی واقفیت سطحی اور محدود ہے اس لیے وہ اپنے سے بھی زیادہ ایک دوسرے مجہول نقاد عبداللطیف کا سہارا لیتے ہیں جن کا دوٹوک فیصلہ یہ تھا کہ غالب کا شمار دنیا کے بڑے شاعروں میں نہیں ہو سکتا۔ ان کے نزدیک غالب نے شاعری کو قربان کر کے دنیاوی آسائشیں حاصل کیں۔ یہی نہیں بلکہ عبداللطیف نے غالب کے متعلق اور بھی عجیب عجیب باتیں کہی ہیں۔ جو آج کے قاری کو نہایت مضحکہ خیر معلوم ہوتی ہیں۔ مثلاً ان کا یہ کہنا کہ غالب نے شاعری میں کوئی نیا راستہ نہیں نکالا اور روایتی پامال راستے پر چلتے رہے اور ان کے یہاں نیا پن آیا بھی تو ان کی قنوطیت سے آیا جو لازمی نتیجہ تھی ان تمناؤں کی پائمالی کا جنھیں دنیا نے پورا نہیں کیا۔ عبداللطیف انگریزی کے پروفیسر ہونے کے باوجود یہ بھول جاتے ہیں، کہ ارمانوں کی پائمالی سے پیدا شدہ قنوطیت رومانی حسیّت کا ایک جزو رہی ہے اور اس قنوطیت سے شاعری کے وقار میں کوئی فرق نہیں آتا۔ یہ سامنے کی بات کیٹس کی شاعری کا سنجیدہ مطالعہ بھی انھیں بتا سکتا تھا۔ اسی طرح ان کا یہ دعویٰ کہ غالب کا عشق جسمانی ہے۔ اور روحانیت کا اس میں کوئی شائبہ نہیں۔ یعنی یہ کہ غالب کے یہاں محبت کا وہ تصور نہیں ملتا جو زندگی کی المناکیوں کو قابل برداشت بنا سکے۔ جس میں عشق کے ایک ارضی حقیقت پسندانہ اور انسانی تصور کی کارفرمائی ملتی ہے اور جو محبت کا دامن حریفانہ طور پر کھینچتا ہے اور طلبِ بوسہ بھی کرتا ہے۔ عشق کا یہ تصور عشق کے روحانی اور عینی تصور کی نہ تو نفی کرتا ہے نہ ہی ضد ہے۔

دراصل عبداللطیف بھی غالب کی شاعری کے سنجیدہ مطالعہ کی اہلیت نہ رکھتے تھے وہ بھی غالب کو بہر صورت DEBUNK کرنا چاہتے تھے چنانچہ رسالہ اردو اورنگ آباد میں شائع شدہ کسی مضمون نگار کا حوالہ دے کر ان کا تمسخر آمیز طور پر یہ فرمانا کہ غالب نے جوانی کا آغاز ایک فلسفی کی طرح کیا۔ لیکن ان کا انجام اس بڑھاپے میں دیکھنے کو ملتا ہے جبکہ عاشق اپنی بوڑھی ہڈیوں اور محبوب کے درمیان تکیہ رکھنے یا نہ رکھنے کی کشمکش میں مبتلا ہے۔ جو شخص شعر اور شخصیت میں تفریق روا نہیں رکھ سکتا وہ گویا تنقیدِ ادب کے بنیادی اصولوں سے بھی واقف نہیں ہے، اور عبداللطیف کی پوری کتاب میں کسی بھی جگہ اصولِ تنقید کا پتہ نہیں چلتا۔ شاعری کے متعلق ان کے خود ساختہ چند مفروضے ہیں جن پر وہ غالب کا کلام پرکھتے ہیں۔ مثلاً ان کا ایک مفروضہ ہے کہ بڑی شاعری کائنات اور زندگی میں جاری و ساری ہم آہنگی کے احساس سے پیدا ہوئی ہے اور انھیں غالب کی شاعری میں یہ ہم آہنگی نظر نہیں آتی لیکن غالب کی پوری صوفیانہ شاعری اس کائناتی ہم آہنگی کا مظہر ہے۔

دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں !
ہم کہاں ہوتے اگر حُسن نہ ہتا خود میں

لیکن عبداللطیف غالبؔ کی صوفیانہ شاعری کو یہ کہہ کررد کردیتے ہیں کہ ان کے صوفیانہ اشعار میں وہی خیالات ملتے ہیں جو ہندوستان کے فقیروں اور سادھوؤں کے پاس نظر آتے ہیں۔ان کے نزدیک غالبؔ کے یہاں تصوّف ایک ذہنی ورزش اور آرائش مضامین سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔عبداللطیف اور ان کے بعد آنے والے بہت سے نقاد اس بات کو نہ سمجھ سکے کہ غالبؔ کے یہاں تصوّف ایک طرزِ عمل نہیں طرزِ احساس ہے جس کے ذریعہ وہ حیات و کائنات میں کچھ معنویت پیدا کرنا چاہتے ہیں۔عبداللطیف جب یہ کہتے ہیں کہ وہ شخص جو خدا کی بنائی ہوئی کائنات سے غیر مطمئن ہو صوفی کیسے ہوسکتا ہے تب وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ غالبؔ صوفی نہیں ہیں شاعر ہیں اور تصوّف ان کی حِسیت کا ایک جزو ہے۔وہ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ مکمل طمانیت سے آدمی صوفی بن سکتا ہے شاعر نہیں بن سکتا۔دونوں جہان لے کر نہ خوش رہنے والا شخص ہی جذبات کے اس بھنور سے گزرتا ہے جس کے بغیر بڑی شاعری پیدا نہیں ہوسکتی۔غالبؔ کا غم بھی پیداوار ہے اس کشمکشِ دل کی جو آرزومندی اور بے اطمینانی، عافیت کوشی اور آوارگی کے درمیان ازل سے جاری ہے۔اس کشمکش کو نہ سمجھنے والے لوگ ہی عبداللطیف کی طرح سادہ لوحی سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب غالبؔ کو زندگی میں آسائشیں میسّر تھیں پھر بھی شعر میں غم کا بیان کرنا خدا کی ناسپاسی کا مترادف نہیں تو اور کیا ہے۔

البتہ عبداللطیف غالبؔ سے اتنی رعایت برتتے ہیں کہ غالبؔ کی نثر کو ان کی شاعری سے زیادہ پختہ اور شاندار سمجھتے ہیں۔ان کا کہنا ہے:

''وہ ایک بڑے نثار تھے لیکن بحیثیت ایک شاعر کے وہ خود فریبی میں مبتلا تھے۔''

وہ شخص جو خطوط جیسی کاروباری اور غیر تخلیقی صنف کو کسی شاعر کے تخلیقی کارناموں پر فضیلت بخشتے وہ کسی بھی قسم کے بڑے تخلیقی کارنامے کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھنے کا دعویدار کیسے ہوسکتا ہے۔

غالبؔ کو DEBUNK کرنے والے نقادوں میں میرؔ پرستوں اور مومنؔ پرستوں کا بھی کافی زور رہا ہے۔جعفر علی خاں اثر کی میرؔ پرستی اس غلو تک پہنچی ہوئی تھی کہ غالبؔ میں جو کچھ اچھا تھا وہ انھیں میرؔ کا فیضان معلوم ہوتا ہے اور جو کچھ برا تھا اس کے ذمہ دار خود غالبؔ تھے۔ایک جگہ وہ کہتے ہیں:

''میری ذاتی رائے یہ ہے کہ اردو میں کیا بلحاظ ہیئت اور کیا بلحاظ معنی صرف دو صاحب طرز شاعر ہوئے ہیں، میرؔ اور انشاء۔صرف انشاء ایک مخصوص دائرہ میں جداگانہ رنگ کا مالک ہے، باقی جتنے شاعر ہیں وہ سب میں سمائے ہوئے ہیں اور جو رنگ جس سے منسوب کیا جاتا ہے وہ چوکھے سے چوکھا میر کے یہاں موجود ہے۔''

انشاء کو دوسرا صاحب طرز شاعر وہ اس لیے مانتے ہیں کہ ان کے نزدیک وہ پہلا شخص ہے جس نے اردو میں فینسی (FANCY) یعنی نازک اور لطیف تشبیہوں اور استعاروں کا اضافہ کیا۔اس سے پیشتر محض تخیل کی کارفرمائی

تھی۔ اپنے اس دعوے کے ثبوت میں انھوں نے انشاء کے جو اشعار نقل کیے ہیں اس میں سے چند درج ذیل ہیں۔

غنچہ وگل کی صبا گود بھری جاتی ہے
اک پری آتی ہے اور ایک پری جاتی ہے
تجھ سے نازک پری کو چاہیے ہے
صرف پھولوں کے ہار کا جھولا
غش نسیمِ سحری ہے مجھ پر
میں نسیمِ سحری پر غش ہوں

اس امر سے قطع نظر کہ فینسی اور امیجینیشن کے فرق کو اثر صاحب کتنا سمجھتے ہیں۔ اگر ہم انشاء کے مندرجہ بالا اشعار پر ایک سرسری نظر ڈالیں تو ہمیں محسوس ہوگا کہ وہ اردو کے ایک صاحبِ طرز شاعر کے اشعار تو کیا کہلاتے ان میں لہجہ کا وہ زنانہ پن اور ادھیڑ عمر کی عورتوں کے چونچلے والا وہ لجلجا انداز ہے جس سے ایک خوش مذاق اور شائستہ ذہن قاری کو فطری طور پر گھن آتی ہے۔ میرا موضوع نہ اثر صاحب ہیں نہ انشاء، لیکن انشاء کے متعلق اثر صاحب کے خیالات بتا کر میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ غالب کو نیچا دکھانے اور میر کو بانس پر چڑھانے والے لوگوں کے یہاں کس قسم کی تنقیدی نظر کام کر رہی ہے۔ اسی قبیل کے دوسرے نقاد نیاز فتحپوری تھے۔ جنھیں غالب کی مقبولیت اور عظمت کے اعتراف میں اپنی انفرادی شان مجروح ہوتی ہوئی معلوم ہونے لگی، اور انھوں نے مومن کو غالب سے ٹکرایا۔ میں اتنا سادہ لوح نہیں کہ حسن عسکری کا شمار اثر اور نیاز کے ساتھ کروں لیکن عسکری ذہانت اور تنقیدی شعور کی پختگی کے لحاظ سے اگر ان لوگوں سے بالکل جداگانہ روش کے مالک ہیں تو بے مرکزیت اور انفرادیت پسندی میں وہ ان لوگوں کی طبیعت ہی کے آدمی معلوم ہوتے ہیں۔ حسن عسکری کی ایک خصوصیت یہ رہی ہے کہ وہ اپنی تنقیدوں میں اس وقت تک اردو شاعر کا نام نہیں لیتے جب تک انھیں فرانسیسی شاعروں کے نام یاد آتے رہیں۔ انھوں نے سوائے میر کے اردو کے تمام بڑے یا اہم شاعروں کے لیے اپنی رائے محفوظ رکھی ہے۔ ان کی تنقیدوں میں غالب کے متعلق صرف ایک جگہ اشارہ ملتا ہے اور وہ بھی اس ذہنیت کی مذمت میں جو غالب کے اس شعر میں جھلکتی ہے۔

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

(۳)

ترقی پسند تنقید معاشرتی اور تاریخی حد بندیوں میں اس قدر رقید ہوگئی تھی کہ اوّل تو وہ مہرِ نیم روز کی تقریظ اور ابرِ گہر بار میں عقل کی اہمیت والے اشعار کے اردگرد ہی زیادہ چکر لگاتی رہی اور جب غالب کے فن اور شاعری کا

تذکرہ چھڑا تو نقادوں کا لب ولہجہ معذرتی بن گیا۔ گویا انھیں یہ احساس گناہ چین سے سونے نہیں دیتا تھا کہ غالبؔ جیسے حددرجہ داخلی شاعر کو پڑھ کر ان کا دِل کیوں جھوم اٹھا۔ ان کے یہاں جو ذہنیت کام کرتی ہے وہ اس متقی اور پرہیزگار کی ہے۔ جو ترغیب کا شکار ہوکر کوئی گناہ کر بیٹھے اور پھر دارالفتاوٰی سے فتوٰی مل جانے پر خوش ہوئے کہ بہر حال غالبؔ کا پڑھنا مارکس اور لینن کی شریعت کے خلاف نہیں ہے کیونکہ خود لینن نے کلارا ڈنکن سے کہا تھا کہ خوبصورت چیزوں کو چاہے وہ پرانی ہی کیوں نہ ہوں ہمیں محفوظ رکھنا چاہیے۔ ترقی پسند نقادوں نے غالبؔ کو عموما تشریط کے ساتھ قبول کیا ہے یعنی یہ کہ غالبؔ میں بہت کچھ کمزوریاں، اس میں بہت کچھ تضادات ہیں۔ لیکن پھر بھی وہ ہمارے اہم شاعر ہیں، چنانچہ احتشام صاحب فرماتے ہیں۔ ''اب رہیں غالبؔ کے حقائق کو سمجھنے کی کوششیں اور ان کی خامیاں، وہ ان کے طبقے اور ان کے دور کی خامیاں بھی تھیں جن میں پھنس کر وہ محض تخیل کی قوت سے باہر نکلنے کی کوشش کر سکے۔ ان کے یہاں تضاد ہے۔ لیکن ایسا فلسفہ جو تضاد سے خالی ہو محض غیر طبقاتی اشترا کی سماج میں جنم لے سکتا ہے۔

کون جیتا ہے تیری زلف کے سر ہونے تک

معاشرتی تصورات کی کمزوری یا خامی یا فلسفیانہ تضاد کسی شاعر کی شاعرانہ عظمت کو کم کرنے کا باعث نہیں ہوسکتا تاوقتیکہ شاعر سماجی یا اخلاقی شاعری نہ کرتا ہو اور سماج اور اخلاق کے متعلق اپنی رایوں کو شعر کے ذریعہ پیش نہ کرتا ہو۔ ایسی شاعری جس کا موضوع معاشرتی رجحانات ہوں معاشرتی فلسفے کی کسوٹی پر پرکھی جاسکتی ہے۔ لیکن وہ شاعری جو داخلی ہے اور جو انسان کی جذباتی زندگی کی بنیادی صداقتوں کی آئینہ دار ہے۔ اس کی پرکھ کے لیے معاشرتی فلسفہ کی کسوٹی کا استعمال ایسا ہی ہے جیسا شعری صداقتوں کو جانچنے کے لیے سائنس کی تجربہ گاہ کا استعمال، آگ، سورج، چاند اور پھول کے متعلق شاعری کے تصورات سائنس کی تجربہ گاہ میں غلط ثابت ہوں گے۔

اسی طرح خدا۔ عورت، انسان زندگی اور دنیا کے متعلق شاعر کے تصورات کی پرکھ کے لیے مذہبی یا روحانی یا معاشرتی فلسفہ کی کسوٹی کو آگے دھرنا اس امر کی دلیل ہے کہ شاعر کو ایک تخلیقی فنکار کم اور فلسفی اور معاشرتی مفکر زیادہ سمجھا جارہا ہے۔ فنکار کو فلسفی سمجھنے میں ویسے تو کوئی قباحت نہیں اور کسی شاعر کی فکری گہرائی کے پیش نظر اسے فلسفی کہا بھی جاسکتا ہے لیکن فلسفی کا لفظ گمراہ کن ضرور ہے کیونکہ یہ لفظ زیادہ حوصلہ مند نقادوں کی فکر رسا کے لیے وہ جولانگاہ فراہم کرتا ہے جہاں پر ادبی تنقید فلسفیانہ موشگافیوں کا روپ اختیار کرلیتی ہے اور پھر فن کار کے کلام سے باقاعدہ فلسفیانہ اور اخلاقی نظم کی تدوین کا عمل روپذیر ہوتا ہے۔ اسی تنقیدی رویّہ کا نتیجہ تھا کہ ایک زمانہ میں ورڈزورتھ کی شاعری کے متعلق یہ دعوٰی کیا جاتا رہا کہ اس کی شاعری سے ایک مربوط اخلاقی نظام ترتیب دیا جاسکتا ہے اور اسی نکتۂ نظر کے خلاف آرنلڈ اور دوسرے نقادوں کو اپنی آواز بلند کرنی پڑی۔ غالبؔ کے نقادوں کا بھی یہ رجحان رہا ہے کہ غزلیات سے مخصوص افکار و خیالات کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ اور پھر انھیں ایک منظم فکر کی صورت دے کر اس فکری نظام کو غالبؔ پر منضبط کیا جاتا ہے۔ غزل کے شاعر کا ذہن انتخابی ECLECTIC ہوتا ہے۔ یہ ذہن

جذبات وافکار کی ہزار رنگ دنیاؤں کی سیر کرتا ہے۔ افکار کو احساسات میں اور احساسات کو استعاروں اور شعری پیکروں میں سموتا ہے۔ اس پورے عمل میں اس کا مقصد کسی فکری نظام کی تشکیل و تنظیم نہیں ہوتا۔ بلکہ مختلف و متنوع جذبات وخیالات کی حقیقتوں تک رسائی حاصل کرنا اور انہیں ایک فنکارانہ ہیئت دے کر ان کی ماہیئت کا ادراک کرانا ہوتا ہے۔ فلسفہ جو کچھ اور جیسا کچھ غالب کے یہاں ہے وہ ان کی جذباتی ضرورت کی تسکین کے لیے ہے ابھی تک تو غالب کے کسی نقاد نے تجزیاتی مطالعہ کے ذریعہ یہ نہیں بتایا کہ غالب کے یہاں کونسا فلسفیانہ تضاد ہے حالانکہ اس تضاد کا ذکر اکثر و بیشتر مضامین میں نظر آتا ہے اگر غالب کے یہاں کوئی تضاد ہے بھی تو اس تضاد کو سمجھنے اور حل کرنے کے لیے ہمیں فلسفہ کی بجائے شاعر کی ذہنی اور جذباتی ساخت پر نظر رکھنی ہوگی۔ کیونکہ داخلی شاعر فلسفہ کو اس لیے نہیں اپنا تا کہ وہ اُس کے لیے کوئی فکری کشش رکھتا ہے۔ بلکہ فلسفہ کا سہارا وہ اپنی جذباتی اور ذہنی الجھنوں کو حل کرنے کے لیے لیتا ہے۔ اس لیے وہ بیک وقت متضاد فلسفوں سے ذہنی وابستگیاں پیدا کرسکتا ہے۔ فلسفہ کی دنیا میں یہ تضاد کھلتا ہے لیکن شاعری کی دنیا میں یہ تضاد شاعر کی پہلودار شخصیت اور اس کی جذباتی اور روحانی کشمکش کا آئینہ دار بن جاتا ہے۔ غالب کے یہاں جو چیز ہمیں فلسفیانہ تضاد نظر آتی ہے، دراصل وہ شاعر کی وہ فکری اور جذباتی کشمکش ہے جو راہبر کو نہ پہچاننے اور تھوڑی دور ہر تیز رو کے ساتھ چلنے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ کشمکش ہر شاعر کا مقدر ہے۔ غالب اس کشمکش سے نجات پاجاتے تو ممکن ہے کہ وہ فلسفی بن جاتے۔ صوفی بن جاتے، لیکن سوال یہ ہے کہ کیا وہ شاعر رہتے۔ کیونکہ شاعری فکری اور جذباتی کشمکش کو رفع کرنے سے نہیں اسے تیز تر کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ آفتاب احمد اپنے مضمون ''غالب کا غم'' میں لکھتے ہیں۔

> ''فنکار کا امتیاز یہی ہے کہ وہ اپنی داخلی کشمکش سے ڈرتا نہیں، وہ اسے جاری رہنے دیتا ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں کا مطالعہ کرتا ہے اس کے اس روحانی سفر کی ایک وہ منزل بھی تو ہے جہاں ضدّین کے جوڑے ٹکرا ٹکرا کے ایک ہمہ گیر اور خوش آہنگ توازن حاصل کر لیتے ہیں جہاں کشمکش سکون وقرار میں بدل جاتی ہے، جہاں ناقص و کامل، خیر و شر اور نشاط والم کی ظاہری حدود مٹ جاتی ہیں اور زندگی کو زندگی سمجھ کر ہر لباس اور ہر رنگ میں قبول کیا جاتا ہے۔''

اس نظر سے دیکھا جائے تو یہ بحث بے کار ہو جاتی ہے کہ غالب کے یہاں جو کچھ بھی فلسفیانہ یا فکری نظام ملتا ہے وہ غلط ہے یا صحیح یا تضاد کا حامل ہے غالب کے فلسفہ کی اہمیت انسانی فکر کی تاریخ میں کچھ بھی نہیں۔ ان کے فلسفہ کی اہمیت ان کی شاعری ہی میں ہے۔ اور اس لیے اس فلسفہ کا مطالعہ ان کی شاعری ہی کے دائرہ میں رہ کر ہوگا۔ اور غالب کی شاعری تضاد کی نہیں بلکہ اُس بے پناہ اندرونی کشمکش کی آئینہ دار ہے جو شاعر کے اپنے آپ سے زمانہ سے اور کائنات سے الجھنے سے پیدا ہوئی ہے۔

غالب کے زمانے میں شاعر کو نہ تو اپنے دور کا ترجمان سمجھا جاتا تھا نہ رموز حیات کا نباض نہ تو اسے انسانی روح کا انجینئر خیال کیا جاتا تھا نہ ہی روح عصر کو گرفتا کرنے والا صیّاد۔ ان کے زمانے میں..... لوگوں نے ادب

اور شاعری سے وہ توقعات وابستہ نہیں کیں جو بعد میں کی گئیں۔ مثلاً یہ کہ شاعر اپنی شاعری سے دنیا کا بھلا کرے سماجی اخلاق وعادات کی اصلاح کرے یا کسی مخصوص معاشرہ کے حصول کی کوشش کرے یا خوش آیند مستقبل کی نشاندہی کرے۔ ادب سے اس قسم کی توقعات وابستہ کرنا غالب کے زمانے کے بعد کی خصوصیت ہے۔ غالب کے زمانہ میں لوگوں نے ان سے ایک ہی توقع وابستہ کی تھی کہ وہ کم از کم ایسے شعر کہیں جو ان کی سمجھ میں آئیں۔ شاعر سے یہ مطالبہ نوعیت کے اعتبار سے خالص فنکارانہ قدروں پر مبنی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ غالب کے زمانے میں ان کی شاعری کی بہت کم نکتہ چینی ہوئی۔ ان کے خلاف جو کچھ طوفان کھڑا ہوا وہ قاطع برہان اور معرکہ قتیل سے متعلق تھا اور اس کا تعلق ان کی تخلیقی سرگرمیوں سے بالکل نہیں تھا۔ غالب کی شاعری ایک مخصوص معاشرہ اور شعری روایت کی پیداوار تھی اور یہ معاشرہ فن کی ماہیئت کو غیر شعوری طور پر ہی سہی لیکن بعد میں آنے والے لوگوں سے کہیں بہتر طریقے پر سمجھتا تھا۔ مثلاً غالب کو کبھی یہ احساس نہیں ہوا کہ بحیثیت شاعر کے ان پر چند ایسی ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں جن کا بنیادی طور پر فن سے کوئی تعلق نہیں اور جو بعد میں شاعر سے وابستہ کی گئیں نہ تو انھوں نے یہ سمجھا کہ بحیثیت شاعر کے انھیں ایک مرتی ہوتی تہذیب کا مرثیہ لکھنا ہے نہ کسی نئے دور کی آمد کا مژدہ سنانا ہے، انھوں نے رہبر قوم ہونا پسند کیا نہ مصلح قوم۔ ان کے لیے بس اتنا کافی تھا کہ ان کے چہرے پر شاعر کی کھال ہے۔ اسی لیے اپنے چہرے پر کسی اور نقاب کا ڈالنا انھیں گوارا نہیں تھا۔ فنی اقدار سے آگہی اور زندگی اور کائنات سے اپنے رشتہ کا علم ان کی تخلیقی سرگرمیوں کے لیے کافی تھا۔ بعد میں آنے والے شاعروں کے لیے محض اتنی سی بات کافی نہیں تھی انھوں نے اپنے چہرے پر نقاب ڈالنا ضروری سمجھا۔ اور یہ نقاب حالی سے شروع ہوا تو حال تک اٹھنے نہ پایا۔

غالب کی ترقی پسند تنقید عمل ہے اسی نقاب کی تلاش کا۔ یہ نقاب تنقید کو نظر نہیں آتا تو وہ جھنجھلا اٹھتی ہے اور جب اس نقاب کے ایک دو تار بھی مہر نیم روز کی تقریظ میں نظر آجاتے ہیں تو وہ خوشی سے پھولی نہیں سماتی۔ اصل میں ترقی پسند نقاد غالب کے یہاں اپنے جیسے ذہن کی ہی تلاش میں الجھے رہتے ہیں اور جب بھی نقاد کسی بھی شاعر میں اپنی خودکی ذہنیت کا سراغ لگانے کی کوشش کرتا ہے تو گویا وہ ایک افضل شئے کی بجائے ایک اسفل شے کی تلاش کرتا ہے۔

ایک بڑے شاعر کی عظمت کا یہ بھی ثبوت ہے کہ وہ ذہنوں کے متعصبانہ حصاروں کو توڑ دیتا ہے اور پڑھنے والے کو اپنی تمام تشریطوں کے باوجود اس کے سامنے سپر انداز ہونا ہی پڑتا ہے۔ آندرے ژید نے ایک جگہ کہا ہے کہ دنیا کا کوئی تعصب ایسا نہیں ہے جسے فن بلا خرخ فتح نہ کرتا ہو۔ غالب پر لکھی گئی ترقی پسند تنقیدوں میں نقاد کی اُس ذہنی کشمکش کا عکس ملتا ہے جو نقاد کے پہلے سے قائم کردہ تصورات اور اُس شاعری کے درمیان جاری ہے جو ان تصورات کے چوکھٹوں میں سمانے سے انکار کرتی ہے۔ نقاد کسی نہ کسی طرح اپنے تصورات کے حصاروں کو محفوظ رکھنے کی کوشش کرتا ہے لیکن غالب کا IMPACT اتنا شدید ہوتا ہے کہ ان حصاروں میں دراڑیں پڑجاتی ہیں غالب پر ترقی پسند تنقید کی کہانی تشکیک سے تشریطی مفاہمت اور پھر غیر مشروط قبولیت کی کہانی ہے۔ اس آخری منزل کی سب سے خوبصورت نگارشات سردار جعفری کی تحریریں ہیں جو تاثراتی تنقید اور تنقیدی تعریف کا نہایت دلکش امتزاج ہیں۔

(۴)

ایک اور قسم کی تنقید جس کا چلن غالبؔ کے سلسلہ میں خوب رہا ہے وہ ہے غالبؔ کے کلام میں دوسرے شاعروں کے رنگِ سخن کی تلاش و جستجو۔ اس قسم کی تنقید ایک دلچسپ ادبی مشغلہ ہے جو اگر سودمند نہیں تو نقصان وہ بھی نہیں۔ لیکن جب اس قسم کی تنقید کو بنیاد بنا کر شاعر کی انفرادیت اور اُپج کو نقالی تقلید اور سرقہ کے تاریک سایوں تلے ڈھانپنے کی کوشش کی جاتی ہے تو نہ صرف یہ کہ ایسی تنقید بے ضرر نہیں رہتی بلکہ خطرناک بن جاتی ہے۔ کیونکہ اس تنقید پر ایک قسم کی علمی تحقیق کا رنگ چڑھا ہوتا ہے جو عام پڑھنے والے کو خاصا مرعوب کرتا ہے۔ یہ اردو اور فارسی کے مماثل اشعار تلاش کرنے والے محقق اور عالم ادبی تخلیق کی بنیادی نفسیات سے بھی بے خبر ہوتے ہیں۔ اور موضوع اور ہیئت کے کیمیاوی تعلق کا انھیں کوئی شعور نہیں ہوتا۔ دراصل یہ تنقید ایک قسم کی تحقیق ہوتی ہے جو تنقید کا لبادہ اوڑھ کر آتی ہے اور انتشار پھیلاتی ہے عموماً محقق کی ادبی اور تنقیدی رائیں ویسے بھی مشکوک ہوتی ہیں۔ خصوصاً اُس محقق کی رائیں جس کا ادبی ذوق اس قسم کی چھان پھٹک سے اوپر نہیں اُٹھتا۔

اردو اور فارسی شاعری اور خاص طور پر غزل کی شاعری کی عام تقلیدی روش کے زیر اثر ہر شاعر کے یہاں ایسے اشعار مل جائیں گے جو خیال، زبان یا اسلوب کے اعتبار سے دوسرے شاعروں کے شعروں سے مشابہت رکھتے ہوں۔ خصوصاً شاعر کی ذہنی نشو ونما کے ابتدائی مرحلوں میں جبکہ وہ اپنے منفرد اور مخصوص اسلوب کی تشکیل کے صبر آزما دور سے گزر رہا ہو۔ اس کا دوسرے شاعروں کے رنگِ سخن کو اپنانا بالکل فطری ہے۔ لیکن اس قسم کی تنقید جب میکانکی تو اتر اختیار کر لیتی ہے تو نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک زمین میں کہی ہوئی غزلوں اور اکثر و بیشتر محض قافیہ یا کسی ایک لفظ کی مشابہت پر سرقہ یا توارد یا استفادہ کا فیصلہ صادر کیا جاتا ہے۔ غالبؔ کے یہاں شعری تجربات کی نوعیت اس قدر منفرد اور جاندار ہے اور اس کے شعری تخیل نے زبان کو کچھ ایسے کیمیاوی طریقہ پر استعمال کیا ہے کہ وہ زبان و اسلوب کے اعتبار سے اردو کے تمام پیشرو اور ہم عصر شاعروں کو بہت پیچھے چھوڑ آیا ہے۔ غالبؔ کی زبان ہزاروں پیچ کھاتی ہے اور الفاظ فشارِ معنی سے پھٹے جاتے ہیں غالبؔ کے تخیل کی تیز و تند آنچ میں الفاظ پگھلتے ہیں اور پگھل پگھل کر علامتوں استعاروں اور شعری پیکروں میں ڈھلتے ہیں۔ غالبؔ نے زبان کو جس تخلیقی شان سے استعمال کیا ہے یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن میں دھڑکتی ہوئی رنگارنگ تصویروں کا ایک نگارخانہ کھل جاتا ہے۔ ایک چابک دست مصور کی طرح غالبؔ نے الفاظ میں رنگوں کی لچک پیدا کی اور مختلف رنگوں کے امتزاج سے ایک نیا رنگ پیدا کیا۔ الفاظ کی صدائیں ایک دوسرے میں مل کر ایک دلاویز نغمگی پیدا کرتی ہے۔ ان کی تراکیب رنگ و نور کی نئی دنیائیں آباد کرتی ہیں اور ان کے دروبست سے معنی کے نئے آفاق دعوتِ نظارہ دیتے ہیں۔ غالبؔ کے یہاں ہیئت و موضوع کا وہ کیمیاوی امتزاج ملتا ہے کہ لفظ کو معنی سے الگ کر کے دیکھ ہی نہیں سکتے اور یہ خصوصیت ہر بڑے شاعر کی خصوصیت ہے۔ اس لیے محض زبان یا تراکیب کی مشابہت کی بنیاد پر یہ قیاس کرنا کہ فلاں شعر میں فلاں شاعر کا رنگِ سخن اڑایا گیا ہے، سادہ لوحی ہے۔ دوسرے شاعروں کی زمینوں میں غالبؔ نے جو غزلیں کہی ہیں

ان میں مشترک چیز صرف زمین ہے۔ ورنہ ان زمینوں سے جو گل بوٹے پھوٹے ہیں وہ رنگ و بو اور حسن و تاثیر میں اس قدر انوکھے اور منفرد ہیں کہ غالبؔ پر کسی دوسرے شاعر کے رنگِ سخن کو اپنانے یا کہیں سے کسی خیال کو اڑانے کا شبہ تک نہیں ہوتا۔ میر۔ سودا۔ بیدلؔ۔ ناصر علی۔ ظہوری نظیری اور عرفی کے وہ اشعار جو غالبؔ کے شعروں سے مماثلت رکھتے ہیں۔ اگر ان کا غالبؔ کے شعروں کے ساتھ گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ ظاہری اور پُر فریب مشابہت کے باوجود ان میں شعری تجربہ کا بنیادی فرق ہے۔

ہیئت اور موضوع کو الگ الگ کر کے دیکھا جاسکتا ہے لیکن ان کی یہ تقسیم DICHOTOMY جیسا کہ براڈلے نے بتایا ہے قاری کے ذہن میں ہوتی ہے۔ نظم میں معروضی طور پر موجود نہیں ہوتی۔ نظم میں ہیئت اور موضوع کے اس کیمیاوی امتزاج کو الگ کر کے دیکھنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم نظم سے تشکیل پائی ہوئی دنیا سے باہر نکل آتے ہیں اور موضوع کا الگ سے تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں اور اس تجزیہ میں فلسفہ، نفسیات اور معاشرتی علوم کی دنیاؤں کی سیر کرنے لگتے ہیں یا پھر ہیئت کا تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں۔ اور اجزائے ہیئت زبان، تشبیہ، استعارہ، صنائع اور پھر ایک ایک لفظ کا اس طرح جائزہ لیتے ہیں کہ اس کی رگوں سے گویا معنی کے لہو کی ایک ایک بوند نچوڑ لیں گے۔ ایلیٹ نے ایسی ہی تنقید کو LEMON SQUASHING SCHOOL OF CRITICISM کہا ہے۔

ہیئت اور موضوع کے لیے جسم و روح کا استعارہ گمراہ کن ہے۔ الفاظ استعارے اور شعری پیکر موضوع کو بیان کرنے کے محض وسائل نہیں ہیں۔ وہ جسم کے وہ زندہ اعضاء ہیں جنھیں جسم سے الگ کر دیا جائے تو جسم جسم نہیں رہتا بجلی کی ہیئت اس کی اندرونی تڑپ ہی سے پیدا ہوتی ہے اور بجلی کی تڑپ کو اس کے آکار ہی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اس کا لپکا اس کی اندرونی تڑپ بھی ہے اور ہیئت بھی۔ پھول پھول بنتا ہے۔ رنگ اور پنکھڑیوں کی تراش خراش سے۔ پھول نہ رنگ کی تجسیم ہے نہ بو، کی خیال، زبان، استعارہ شعری تجربہ پھول کے رنگ و بو بھی ہیں اور پنکھڑیاں بھی اور پنکھڑیوں کی نرمی اور گدازی بھی۔ انہی سے پھول بنتا ہے اور انھیں الگ الگ کرنے سے پھول پھول نہیں رہتا۔ خوشبو سے آپ عطر بنا سکتے ہیں۔ لیکن عطر پھول نہیں۔ اب وہ ایک دوسری چیز بن گیا ہے جو پھول سے مختلف ہے۔ شعر سے خیال کو الگ کر لیجیے اور دوسرے الفاظ میں بیان کیجیے۔ اب یہ خیال شعر کا خیال نہیں رہا۔

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
صورتیں کیا خاک میں ہوں گی جو پنہاں ہوگئیں

آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس شعر میں شاعر نے مادّہ کی قلب ماہیت یا آواگون کا تصوّر پیش کیا ہے۔ اس شعر میں اس قسم کی کوئی چیز نہیں۔ آپ شعر کے الفاظ سے خیال کو الگ کر کے اس خیال کو شعر کا خیال نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ مجرّد خیال (نہ جانے وہ کیا تھا) اب حسیّت میں بدل گیا ہے اور جذبہ کا حصّہ بن گیا ہے اور حسیّت نے اپنے اظہار کے لیے خارجی تلازمے تراشے ہیں اور اس طرح ایک خیال شعر میں آکر اس خیال سے مختلف بن جاتا ہے۔ جو وہ فلسفہ یا ہماری روز مرّہ کی دنیا میں ہوتا ہے۔ یہاں موضوع کو ہیئت سے جدا کرنا گوشت کا ناخن سے جدا کرنا

ہے۔شاعری کی دنیا میں خیال وہ محبوب نہیں جو مختلف لباسوں میں ظاہر ہوتا ہے اور جسے دیکھ کر آپ کہہ اٹھیں کہ من اندازِ قدت را می شناسم

شعری اسلوب کو جامۂ خیال سمجھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ نقادوں نے لفظیات کی مماثلت پر یہ حکم لگانا شروع کردیا کہ شاعر کا رنگِ سخن فلاں شاعر سے مستعار ہے۔ چنانچہ جعفر علی خاں اثر کہتے ہیں

''اگر خوشنما اور عام فارسی تراکیب کو لیجیے تو اس میدان میں بھی میر اُن سے کہیں آگے ہے اور شاید مومن سے بھی کور دہے۔''

گویا اثر صاحب کے نزدیک عام فارسی تراکیب نقش ونگار اور بیل بوٹے کی مانند ہیں جنھیں شاعر زیبائش کے لیے اپنی زبان پر ٹانکتا ہے اور پھر زبان کا جامہ خیال کے قامت کے مطابق تراشتا ہے۔ شاعر فارسی تراکیب یا ہندی محاوروں میں اظہارِ جذبات نہیں کرتا۔ بلکہ جذبات خود اپنی تراکیب وضع کرتے ہیں شعری اسلوب بقول ریمے دی گورماں آنکھ کے رنگ کی مانند فطری ہوتا ہے۔ اوپر سے لادا ہوا۔ اکتسابی یا مستعار نہیں ہوتا۔ شاعر کے شعری تجربہ کی نوعیت اسلوب کی نوعیت کا تعیّن کرتی ہے۔ محض لفظیات کی ظاہری مماثلت کی بنیاد پر یہ فیصلہ نہیں کیا جاسکتا کہ شاعر نے دوسرے شاعروں کے رنگِ سخن سے کیا فیض اٹھایا ہے۔ شعری اسلوب پیدا ہوتا ہے۔ شاعر کے شعری تجربہ کی نوعیت سے اور یہ کیسے ممکن ہے کہ کسی بھی دو شاعروں کا شعری تجربہ ایک سا ہو۔ ہر شاعر اپنے سے پیشرو بڑے شاعر کی شخصیت سے متاثر ہوتا ہے اور جیسا کہ ایلیٹ نے بتایا کہ ہر بڑا شاعر اپنی آنے والی نسلوں کے لیے خطرہ ثابت ہوتا ہے، کیونکہ نئے شاعروں کی پوری قوّت اس شاعر کے رنگِ سخن کے اثر سے باہر نکلنے میں ہی صرف ہوجاتی ہے یہ اثر صرف اندازِ بیان تک ہی محدود نہیں ہوتا بلکہ اندازِ نظر کو بھی متاثر کرتا ہے۔ معمولی شاعر اپنے پیش رو بڑے شاعر کی آوازِ بازگشت کی طرح کچھ وقت کے لیے گونج بن کر عدم کے خلاؤں میں گم ہوجاتا ہے لیکن ایک غیر معمولی شاعر دوسروں سے الگ اپنا انداز بناتا ہے۔ وہ نہ اپنے پیش رو بڑے شاعر سے گھبراتا ہے نہ ہمعصر چھوٹے شاعروں سے شرماتا ہے اسے اپنی ذات پر اعتماد ہوتا ہے اور وہ جانتا ہے کہ کسی کا رنگِ سخن اس کی انفرادیت کو دبا نہ سکے گا۔ وہ صرف طرزِ بیان میں ادائے خاص کا متلاشی نہیں ہوتا، بلکہ طرزِ احساس اور اندازِ نظر میں بھی ایک پُرخلوص منفرد وضع کی جستجو کرتا ہے۔ یہ شاعرانہ حسیّت اپنی شخصیت کی اندرونی کشمکش سے پیدا ہوتی ہے اور یہ کشمکش اس کے آخری دم تک جاری رہتی ہے۔ یہ کشمکش غیر شعوری بھی ہوتی ہے اور شعوری بھی۔

خنجر سے چیر سینہ دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چبھو، مژہ گر خونچکاں نہیں
ہے ننگِ سینہ، دل اگر آتشکدہ نہ ہو
ہے عارِ دل، نفس اگر آتش فشاں نہیں

اس کشمکش سے شاعر کو وہ چیز حاصل ہوتی ہے جس کے بغیر نہ شاعری ممکن ہے نہ زندگی کی بصیرت، یعنی

شعری حسیّت جسے غالبؔ نے دل گداختہ میر نے دل خوں شدہ اور اقبال نے خونِ جگر کا نام دیا ہے۔ دل کی یہ گداختگی فارسی تراکیب پانے، میر کی زمین میں شعر کہنے یا رنگِ بیدل اور ظہوری اڑانے کے صناعانہ کرتبوں سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شاعر کی روح کی آگ میں ایک زمانہ اور ایک دور کے تجربات پگھل کر لاوا بن جاتے ہیں اور ایک دہکتے ہوئے سیّال مادّہ کی طرح ہڈیوں کی سرنگوں میں دوڑتے پھرتے ہیں۔

نوازشِ نفسِ آشنا کہاں ورنہ
برنگِ نئے ہے نہاں در بہ استخواں فریاد

اور جب اس سیّال لاوے کو اظہار کے وسائل مل جاتے ہیں تو وہ الفاظ اور تراکیب شعری پیکر اور علامتوں میں ڈھل کر شعر کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ تخلیقی تخیل کی اسی سیّال کیفیت کی طرف غالبؔ نے اشارہ کیا ہے۔

ہاتھ دھو دِل سے یہی گرمی گر اندیشہ میں ہے
آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے

جب شاعر کے سینہ میں دلِ گداختہ پیدا ہو جائے تو اندازِ بیان خیال کا جامہ نہیں رہتا۔ آنکھ کا رنگ بن جاتا ہے اور موضوع و ہیئت میں جسم و روح کا VITAL تعلّق پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ شاعر کے شعری تجربہ کی انفرادی نوعیت ہی ہوتی ہے جو اس کے شعر کو ہزار مماثلتوں کے باوجود دوسرے شاعروں کے اشعار سے مختلف بناتی ہے۔ ہر شاعر دو مصرعوں ہی کا شعر کہتا ہے اور ہر آدمی دو ٹانگوں ہی پر چلتا ہے۔ لیکن جسے ہم چال کا بانکپن کہتے ہیں ان میں ایک پوری شخصیت کا رچاؤ جھلکتا ہے۔ محض لفظیات DICTION تو اندازِ بیان کا ایک جزو ہے اور اندازِ بیان ہیئت FORM کا ایک جزو ہے اور ہیئت کو موضوع سے الگ کرنا غیر ممکن ہے۔ اس لیے پورے شعر کے ایک معمولی جزو کی مماثلت کو بنیاد بنا کر اس قسم کی رائے زنی کہ خیال فلاں سے لفظیات فلاں سے اور اندازِ بیان فلاں سے مستعار ہے گمراہ کن ہے اگر غور سے دیکھا جائے تو بہ استثنائے چند غالبؔ کے وہ تمام اشعار جو مماثلت کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھائے گئے ہیں شعری تجربہ کی نوعیت کے اعتبار سے بالکل منفرد اور ممتاز خصوصیات کے حامل ہیں اور ان کی مماثلت بندش، تراکیب یا الفاظ کی ظاہر داریوں پر ختم ہو جاتی ہے۔

(۵)

نقادوں کا ایک اور حلقہ ہے جس نے غالبؔ کو بڑا شاعر ماننے سے اس لیے انکار کیا کہ غالبؔ غزل کا شاعر ہے اور غزل کی صنف نیم وحشیانہ ریزہ خیال وغیرہ قسم کی کوئی چیز ہوتی ہے اور اس لیے اس صنف کا شاعر بڑا شاعر کیسے ہو سکتا ہے۔ نقادوں کے اس زمرے میں تازہ وارد ڈاکٹر گیان چند ہیں جن کا فرمان ہے کہ ''مجھے صنفِ غزل ہی میں کچھ کھوٹ دکھائی دینے لگتا ہے۔ مجھے یہ شبہ ہوتا ہے کہ اپنی ریزہ خیالی اور پھکڑ بیانی کی وجہ سے

غزلیات کا کوئی مجموعہ دنیا کی عظیم شعری کتابوں میں بہ مشکل جگہ پا سکتا ہے (اردو ادب غالبؔ نمبر) یہ اسی قسم کی کج فکری کا نتیجہ ہے کہ غالبؔ کے خیر اندیش نقاد سوچا کرتے تھے کہ اگر غالبؔ ڈرامے لکھتے یا مسلسل نظم میں طبع آزمائی کرتے تو بڑے شاعر ہو سکتے تھے۔ جو بات یہ نقاد محسوس نہ کر سکے وہ یہ تھی کہ آرٹ کی دنیا میں ہیئت کا ایک ORGANIC تصور ہے جو سرے سے اس بات ہی کا منکر ہے کہ ایک ہیئت میں مختلف موضوعات ایک ہی طرح بیان کیے جا سکتے ہیں۔ ہیئت یا موضوع کسی ایک میں تبدیلی دوسرے میں تبدیلی پیدا کیے بغیر نہیں رہتی۔ ہیئت خالی برتن نہیں جس میں جس قسم کا موضوع چاہا ڈال دیا۔ اسی لیے کروشے اور دوسرے نقادوں نے اصنافِ سخن کی بحث کو تنقید کے میدان سے باہر ہی رکھنے پر اصرار کیا ہے۔ کروشے کے نزدیک ہیئت اتنی ہی انوکھی منفرد اور UNIQUE چیز ہے جتنا کہ موضوع۔ صنفِ سخن کو بنیاد بنا کر اقبال اور جوش کی غزلوں کی تنقید ممکن نہیں۔ غزل اگر ایک STRUCTURAL FORM ہے اور نوع کے لحاظ سے اس کا ایک مطلع اور ایک مقطع ہوتا ہے اور مصرع ثانی میں قافیہ اور ردیف کا التزام ہوتا ہے تو یہ اس کی وہ ARCHITECTURAL خصوصیات ہیں۔ جن کی اہمیت شاعر کے لیے ہوتی ہے قاری کے لیے نہیں۔ شاعر اپنے شعری تجربہ کو ایک صورت دینا چاہتا ہے اس لیے وہ یا تو مروج STRUCTRUAL FORM کا استعمال کرتا ہے۔ یا پھر اس میں تصرّف کرتا ہے یا کوئی نیا فارم ایجاد کرتا ہے۔ صنفِ سخن ایک فریم کے مانند ہوتی ہے اور قاری کو سروکار فریم سے نہیں تصویر سے ہوتا ہے۔ صنفِ سخن سے نہیں شاعری سے ہے۔ یہ کہنا بالکل بے معنی بات ہے کہ غالبؔ کی غزلیں اچھی ہیں یا انیس کے مسدّس اچھے ہیں یا میر کی مثنویات اچھی ہیں۔ گو سہل انگاری کی وجہ سے ہم اکثر ایسا کہتے رہتے ہیں، حالانکہ جب ہم ایسا کہتے ہیں تو ہماری مراد صنفِ سخن سے نہیں بلکہ شاعری سے ہوتی ہے۔ غزل نہ صوفیانہ ہوتی ہے نہ عشقیہ نہ اخلاقی نہ سیاسی۔ یہ صفتیں شاعری کی ہیں یعنی شاعری صوفیانہ ہوتی ہے، یا عشقیہ یا سیاسی پھر چاہے وہ کسی صنف میں لکھی گئی ہو۔ ممکن ہے آپ غزل کی مخصوص علامتوں کا ذکر کریں۔ لیکن یہ علامتیں بھی صنفِ سخن سے مخصوص نہیں بلکہ شاعری سے مخصوص ہیں۔ صوفیانہ شاعری کی علامتیں کچھ اور ہیں اور عشقیہ شاعری کی کچھ اور۔ اور پھر یہ علامتیں غزل سے کچھ اتنی مخصوص بھی نہیں۔ قصیدہ، مثنوی، رباعی میں غزل کی علامتوں کا استعمال بے دھڑک ہوا ہے۔ رہا تسلسل کا سوال تو تسلسل ساٹھ ہزار اشعار کی مثنوی میں بھی ہو سکتا ہے اور چار مصرعوں کی رباعی میں بھی۔ اور سترہ لفظوں کے ہائی کو میں بھی۔ رہا وحدتِ کلام کا مسئلہ تو وہ محض ایک فریب نظر ہے۔ طویل نظموں میں کوئی ایسا ORGANIC ربط نہیں ہوتا کہ ان کے ٹکڑے نہ کیے جا سکیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ایلیٹ اپنے ڈرامے THE ROCK میں سے کورس کو علیحدہ کر کے انھیں ایک کمزور ڈرامے کے گراں قدر حصے سمجھ کر محفوظ کرنے کی کوشش نہ کرتا۔ جدید قاری کے لیے کلاسیکی شعراء کے جو مجموعے تیار کیے جاتے ہیں ان میں کاٹ چھانٹ کا عمل کچھ کم بے دردانہ نہیں ہوتا۔ مثلاً ورڈز ورتھ کے PRELUDES یا ٹینی سن کی IN MEMORIUM اور ملٹن کی فردوس گم گشتہ کے ہزاروں اشعار حذف کر دیئے جاتے ہیں۔ جدید دور طویل نظموں کا دور نہیں۔ اور کلاسیکی طویل نظموں کو کاٹ چھانٹ کر پیش کیا جانا بذاتِ خود اس بات کی دلیل ہے کہ وحدتِ کلام کا تصور محض اضافی ہے۔ وحدتِ کلام نظم شعر رباعی سب میں

ایک سی ہوتی ہے، بلکہ جتنا پیمانہ چھوٹا ہوگا اتنی ہی اس میں وحدت اور شدت زیادہ ہوگی۔ نظم یا شعر کی طوالت یا اختصار مرہونِ منّت ہے۔ اس جذبہ یا شعری تجربہ کا جواس میں راہ پاتا ہے غزل کے شعر میں جو جذبہ اظہار پاتا ہے وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے نظم میں اظہار شدہ جذبہ سے مختلف ہوتا ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو غزل کا ہر شعر نظم بن سکتا تھا اور ہر نظم کو غزل کے ایک شعر میں سمٹایا جاسکتا تھا۔ تسلسل اور وحدت محض ظاہری خوبیاں ہیں اور ان سے شاعری کی قدروں کا تعیّن نہیں ہوتا۔ تسلسل اور وحدت تو محض ٹیکنیکل حربے ہیں جنھیں شاعر اپنی حِسیّت کے اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے۔ ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ میں کون سی وحدت اور تسلسل ہے۔ اگر نظم میں ایسی ہی ORGANIC وحدت ہوتی تو ایذرا پاؤنڈ کے مشورے پر اس کا ایک تہائی حصہ کاٹ نہ دیا جاتا۔ کسی نظم کا تسلسل اور وحدت اگر اس کی خوبی ہے بھی تو یہ ایک معمولی ٹیکنیکل خوبی ہے۔ نظم میں جو کچھ وحدت ہوتی ہے وہ شاعر کے طرزِ احساس سے جنم لیتی ہے اور یہ طرزِ احساس کبھی پھیلے ہوئے کنواس پر اظہار پاتا ہے اور کبھی سمٹے ہوئے (لیکن محدود نہیں) تجربہ کی شکل میں چھوٹے سے کنواس پر ظاہر ہوتا ہے۔ ذہین نقاد شعری تجربہ کی نوعیت اور اُس کے فنّی اظہار پر نظر رکھتا ہے۔ وہ شعر میں الفاظ نہیں گِنتا بلکہ جذباتی تہوں کا ادراک کرتا ہے۔ اگر شاعر کی حسیّت اور شعری تجربہ جاندار ہے اور اگر اس کا اظہار بھرپور فنکارانہ سلیقہ مندی سے ہوا ہے تو پھر کیا مثنوی اور غزل، کیا رباعی اور ایک شعر سبھی یکساں قدر و قیمت کے مالک ہیں۔

شِلر نے ایک جگہ کہا ہے کہ ہیئت جب موضوع کو تباہ کر دیتی ہے تب آرٹ پیدا ہوتا ہے۔ شلر کے نزدیک شعری ہیئت وہ قوّت ہے جو تخلیق کی اندھی جبلّت کو قابو میں رکھتی ہے اور پھر اُسے اُس مواد میں تبدیل کر دیتی ہے جس کا استعمال آرٹ کرتا ہے۔ تخلیقی جذبہ کا فشار فارم میں پھٹ کر آرٹ کی شکل پاتا ہے۔ ان معنوں میں فارم نہ صرف موضوع کو قابو میں رکھتا ہے بلکہ اسے TRANSFORM کرتا ہے۔ استعارہ اور شعری پیکر میں ڈھل کر خیال خیال نہیں رہتا بلکہ شعری خیال بن جاتا ہے۔ یہ شعری خیال نثری خیال سے بلکل مختلف ہے۔

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

حلقۂ دامِ خیال کا استعارہ ایک فلسفیانہ خیال..... مایایا عینیت کے تصور کا محض شاعرانہ اظہار نہیں ہے۔ بلکہ دام اور حلقہ کے تلازمات نے اس خیال کو فلسفہ کے خیال سے مختلف بنا دیا ہے، موضوع کو ہیئت اسی طرح توڑتی پھوڑتی ہے۔ اور علامت اور استعارہ مجرّد خیال کی آرائش اور پوشش کا کام نہیں کرتا بلکہ خیال کو حسیاتی تجربہ میں بدلنے کا کیمیادی عمل کرتا ہے۔ اگر شاعری محض تک بندی اور قافیہ پیمائی نہیں ہے اور یہ فنکار کے شدید ترین داخلی تجربات کا جمالیاتی اظہار ہے تو شاعری کی قدر و قیمت کا تعیّن تنقید کی اُس کسوٹی پر نہیں ہوتا جو گلے میں اضافِ سخن کے چوکھٹے ڈالے لونڈوں کو بتاتی پھرتی ہے کہ غزل کا بہترین شعر شاہ بیت کہلاتا ہے۔

(٦)

معاشرتی رجحانات اور دوسرے شعراء کے اثرات کے جبر تلے شاعر کی ذات اور اس کی انفرادی آواز کے کھو جانے کے خوف سے پیدا شدہ ردِ عمل سے وہ تنقید وجود میں آئی جس میں شاعر کی شخصیت مرکوزِ نظر بنی اور شاعری کو شخصیت کے آئینے کے طور پر دیکھا گیا۔ یہاں پر میں یہ عرض کردوں کہ پچھلے صفحات میں مَیں نے شخصیت کا لفظ اِن معنوں میں استعمال نہیں کیا جن معنوں میں شخصیت کے پرستار نقاد استعمال کرتے ہیں۔ شخصیت سے میری مُراد محض شاعرانہ حسیّت تھی جس کی تعمیر شاعر کی ذات اور خارجی دنیا کی کشمکش سے ہوتی ہے، شاعر کی وہ رنگارنگ شخصیت جس سے ہم اس کی سوانح میں دوچار ہوتے ہیں ضروری نہیں کہ شاعری اسی شخصیت کا آئینہ ہو جب ایلیٹ کہتا ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں تو گویا وہ IMPERSONAL تصوّر کی بنیاد رکھتا ہے اور اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ فن کی تخلیق کے سُوتے شاعر کی شخصیت سے کہیں زیادہ گہری اور پراسرار سرزمینوں سے پھوٹتے ہیں۔ لہٰذا یہ ممکن ہے کہ شاعر کی شخصیت کمزور ہو اور ان کی شاعری بڑی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر کی اپنی زندگی اور اپنی شخصیت کے لیے جن باتوں کی اہمیت ہو شاعری میں ان کا ذکر تک نہ ملے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری میں جن باتوں کو وہ نہایت اہتمام سے پیش کرتا ہوان کی اس کی روزمرّہ زندگی میں اور اس کی شخصیت کی دنیا میں کوئی زیادہ اہمیت نہ ہو۔ یہ شاعر کی عیّاری یا دوغلا پن نہیں بلکہ محض تخلیقی نفسیات کی مجبوریاں ہیں۔ آرٹ کی دنیا میں ایسا ہوا ہے اور اکثر ایسا ہی ہوتا ہے۔

بہر حال اس قسم کی تنقید کا تمام دنیا کے ادب میں بڑا چلن رہا ہے۔ شاتوبریاں کا یہ کہنا کہ ’’میں فن پارہ سے لطف اندوز تو ہوسکتا ہوں لیکن فنکار سے فن پارہ کو الگ کر کے اس کا محاکمہ کرنا میرے لیے مشکل ہے۔‘‘ اس نوع کی تنقید کا اعلان نامہ بنا ہے۔ اب نقاد فن کی بجائے فنکار کی شخصیت کا عرفان حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور فنکار بنیادی اور فن اضافی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ نقاد شخصیت کا مطالعہ اس نظر سے کرتا ہے گویا فنکار کی شخصیت بذاتِ خود ایک عظیم تخلیقی کارنامہ ہے اور فنی تخلیقات اس کارنامہ کے معمولی اجزاء..... کارلائل اس قسم کی تنقید کا مثالی نمائندہ ہے۔ اس کے نزدیک فنکار کا سب سے بڑا کارنامہ وہ زندگی ہے جو اُس نے گزاری اور فنی تخلیقات اس کارنامے کے اجزائے ترکیبی۔ شلر شیکسپئر اور ڈانٹے پر اس کے مضامین گویا ان فنکاروں کی زندگی کے وہ شاندار اور ہیروئنک خاکے ہیں جن میں شاعر کی شخصیت اور تخلیقات دونوں کو اس طرح سمو کر پیش کیا گیا ہے کہ یہ کہنا مشکل ہوجاتا ہے کہ خاکہ نگاری کہاں ختم ہوتی ہے اور تنقید کہاں شروع ہوتی ہے۔ سوانحی تنقید کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ تخلیق کو ایک آزاد اور خود کفیل چیز نہیں سمجھتی اور اس طرح فن پارہ کی آفاقیت اور آزادی دونوں کو ضرب لگاتی ہے۔ کسی فنکار کی زندگی اور شخصیت میں دلچسپی لینا اور بات ہے اور اس کی زندگی اور شخصیت کو اس کی شاعری کا سرچشمہ سمجھنا دوسری بات۔ جب تک فنکار زندہ ہوتا ہے تب تک اس کا شخصی وجود اُس کے فن سے لطف اندوزی کے عمل کو کسی نہ کسی طرح متاثر کرتا رہتا ہے لیکن اس کی رحلت کے ساتھ ہی وقت کا ہاتھ آہستہ آہستہ اُس کی شخصیت

کے نقوش کو دھندلا کرتا جاتا ہے اور صدیاں گذرنے کے بعد جب کہ اس کی شخصیت کے نقوش ادبی حافظہ سے مٹ چکے ہوتے ہیں، اس کی فنی تخلیقات اس کی شخصیت سے الگ ہو کر آزادانہ طور پر محض اپنی خصوصی قدروں کی بنیاد پر لوگوں کے دل میں جگہ بناتی ہیں۔ ہومر، ڈانٹے شیکسپئر۔ حافظ، خیام اور کالی داس کی شخصیتوں کے متعلق آج ہم کیا جانتے ہیں۔ اور جو کچھ جانتے ہیں ان میں کوئی بھی ایسی بات نہیں جو ان کی تخلیقات کے جمالیاتی مطالعہ اور لطف اندوزی میں معاون ثابت ہو۔ وقت کی خراد پر چڑھ کر شخصیت کے چھلکے فن سے الگ ہو جاتے ہیں اور فن اپنی اندرونی صفات کی بنیاد پر صدیوں کی کسوٹی پر پرکھے جانے کے بعد کلاسیک کا درجہ حاصل کرتا ہے۔ ڈاکٹر جانسن اور حالی دونوں شخصیت کے پرستار ہونے کے باوجود دونوں شخصیت اور شاعری کو الگ الگ رکھ کر دیکھ سکتے ہیں چنانچہ ڈاکٹر جانسن شیکسپئر کے متعلق کہتے ہیں۔

> (شیکسپئر) کو ذاتی تعلقات، مقامی روایتوں اور اپنے ہمعصروں کی رایوں سے جو کچھ فائدہ پہنچ سکتا تھا۔ اب وہ اسے دستیاب نہیں۔ نوازشوں اور مقابلوں کے اثرات اب ختم ہو چکے ہیں۔ اس کی رفاقتوں اور قابتوں کا سلسلہ بھی اب ختم ہو گیا ہے۔ اب نہ تو اس کی تخلیقات کسی نقطۂ نظر کی تائید میں دلائل براہین فراہم کرتی ہیں نہ کسی جماعت کے خلاف سب وشتم کا سامان بہم پہنچاتی ہیں، نہ تو ان سے فخر ومباہات کو مدد ملتی ہے۔ نہ کینہ پروری کی تسکین ہوتی ہے۔ اب ان تخلیقات کا مطالعہ سوائے حصولِ مسرّت کے کسی اور سبب سے نہیں کیا جاتا۔ اور جتنی مسرّت اب وہ بہم پہنچاتی ہیں اسی مناسبت سے اُن کی تعریف ہوتی ہے۔''

اردو ادب میں غالبؔ کی شخصیت اور زندگی پر جو مواد اکٹھا ہوا ہے، وہ بذات خود اس بات کا ثبوت ہے کہ ہماری دلچسپی کا مرکز کہاں ہے۔ ان گراں قدر تحقیقات کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن ان تحقیقات کے مقابلے میں غالبؔ پر لکھی گئی تنقیدوں کی کم مائیگی کیا اس بات کی طرف اشارہ نہیں کرتی کہ ادب سے ہماری دلچسپی عالمانہ زیادہ اور تخلیقی کم رہی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو کے قارئین کا مزاج فاضلانہ زیادہ اور فنکارانہ کم ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اردو میں PEDANTRY کے دروازے کھل گئے ہیں اور شائستہ اور شُستہ ادبی مذاق علمی لبادوں میں گھٹ کر رہ گیا ہے اگر غالبؔ اور اقبالؔ کو اچھے ادبی نقاد نہیں ملے تو اس میں ان شاعروں کا کوئی قصور نہیں بلکہ یہ ان بے چاروں کی بدقسمتی رہی ہے کہ وہ ایسے زمانہ میں نقادوں کے ہاتھ چڑھے جب مکتبی اور استادانہ تنقیدوں کا بازار گرم تھا اور اردو کا نقاد ادب سے صالح قسم کی جمالیاتی مسرّت حاصل کرنے کی صلاحیت کھو بیٹھا تھا عالموں اور فاضلوں سے مجھے کوئی بیر نہیں۔ علماء آئیں تو دیدہ و دل فرشِ راہ لیکن یہ سوال بدستور قائم رہتا ہے کہ وہ غالبؔ اور اقبالؔ کے متعلق بتلائیں گے کیا؟

شاعر کی شخصیت میں دلچسپی لینے کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ ماہرینِ نفسیات جو ادب میں داخل ہونے کے چور دروازے تلاش کرتے پھرتے تھے انھیں گویا داخلہ کا پرمٹ مل گیا۔ پھر تو کیا تھا بس مولا دے اور بندہ لے۔

آپ دیکھیں گے کہ ان کی تنقیدوں سے دواخانہ کی ادویات کی بوآتی ہے اس CLINICAL تنقید نے جوگل بوٹے کھلائے ہیں، ان کا ذکر آگے آئے گا سردست تو یہ دیکھنا ہے کہ اس قسم کی تنقید کا رویہ کیا رہا ہے۔

نفسیاتی تنقید میں جو چیز سب سے زیادہ کمزور ہوتی ہے وہ اس کی ادبی بنیادیں ہیں۔ یعنی ماہرین نفسیات، نفسیات کا علم تو رکھتے ہیں لیکن ادب کی تہذیبی اور جمالیاتی قدروں کی آگہی ناقص ہوتی ہے۔ ان کا فنی تخلیق کی نفسیات کا علم بھی خاصا MECHANICAL ہوتا ہے اور تخلیق کی پیچیدگیوں کی وہ جس سہل انگاری سے خانہ بندی کرتے ہیں اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بہت سے تہذیبی جمالیاتی اور معاشرتی اموران کے دائرۂ بحث سے باہر رہتے ہیں۔ یہ صاف بات ہے کہ ان امور کو باہر رکھ کرفنی تخلیق کے نشیب وفراز کا احاطہ ممکن نہیں۔ اظہار کے ذریعہ تزکیۂ نفس ان لوگوں کا مقبول عام تصور ہے۔ یہ تصور غلط نہیں لیکن پوری سچائی پیش نہیں کرتا۔ شاعری کی طرف ان کا رویہ کچھ اس قسم کا ہوتا ہے گویا شاعری شاعر کے اعترافات یا اس کی Case-history ہو۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شخصیت سے تخلیق اور تخلیق سے شخصیت کی طرف نقاد کی حرکت کچھ اس قدر میکانکی اور سہل انگار بن گئی ہے جس کی ایک مضحکہ خیز مثال ایک نقاد کا یہ جملہ ہے کہ الیاڈ کا شاعر آڈیسی لکھ ہی نہیں سکتا کیونکہ ان دونوں کتابوں میں کتوں کے متعلق اس قدر متضاد رائیں ملتی ہیں کہ وہ کسی ایک ذہن کی پیداوار ہو ہی نہیں سکتیں۔

شاعری کو شاعر کی ذات اور شخصیت سے وابستہ کرکے نقاد اگر کچھ پاتا بھی ہے تو بہت کچھ کھوکر۔ سب سے بڑی چیز جو وہ کھوتا ہے وہ فن پارہ کا آزاد۔ خودمختار اور خودکفیل ہونے کا وہ تصور ہے جو اُسے شخصیت اور زمان و مکان کی قیود سے بے نیاز بناتا ہے، فن پارہ سے لطف اندوز ہونے اور اسے سمجھنے کے لیے عصری حالات اور شخصیت کے پیچ وخم سے واقف ہونا جتنا ناگزیر ہوگا فن پارہ اتنا ہی اپنے آزاد وجود اور آفاقی عناسر سے محروم ہوگا۔ تخلیق ہونے کے بعد فن پارہ کا اپنا ایک وجود اپنی حرکت اور اپنی قوت ہوتی ہے۔ اس فن پارہ سے ہر شخص آزادانہ طور پر براہ راست اپنا رشتہ قائم کرسکتا ہے اور اس تک رسائی حاسل کرنے کے لیے سوانحی ادب کی بیساکھی کی ضرورت نہیں پڑتی ایلیٹ ایک جگہ کہتا ہے:

> I AM EVEN PREPARED TO SUGGEST THAT THERE IS IN ALL GREAT POETRY, SOMETHING WHICH MUST REMAIN UNACCOUNTABLE, HOWEVER COMPLETE MIGHT BE OUR KNOWLEDGE OF THE POET..... WHEN THE POEM HAS BEEN MADE, SOMETHING NEW HAS HAPPENED, SOME THING THAT CANNOT BE WHOLLY EXPLAINED BY ANY THING THAT WENT BEFORE THAT, I BELIEVE IS, WHAT WE MEAN BY CREATION."
>
> (FRONTIERS OF CRITICISM)

شخصیت اور شاعری کا فرق ملحوظِ خاطر نہ رکھنے کی وجہ سے غالبؔ کے نقادوں نے ان کے ساتھ نہایت افسوسناک ستم ظریفیاں روا رکھی ہیں۔ غالبؔ کی شخصیت میں جو رنگینی، رچاؤ اور بانکپن ہے اس نے ان کی شاعری کو ان کی ذات سے الگ ہونے نہ دیا۔ اور تنقید میں شخصیت اور شاعری کے باہم ایک دوسرے پر عمل سے ایسا گھپلا کھڑا ہوگیا کہ غالبؔ کی شاعری یا تو ان کی ذات کا نقاب بن گئی یا محض عیاری۔ مثلاً یہ کہنا جیسا کہ عبداللطیف نے کہا ہے کہ غالبؔ کو زندگی میں کافی آسائشیں ملیں۔ پھر بھی ان کی شاعری غم کے بیان سے بھری ہوئی ہے۔ یا یہ کہ تصوّف ایک عملی چیز ہے اور غالبؔ کی زندگی میں تصوّف کا کوئی عمل نظر نہیں آتا یا یہ کہ غالبؔ کی شاعری انانیت سے بھری ہوئی ہے لیکن اپنی تمام زندگی وہ درباروں کی خاک چھانتے رہے یہ تمام اعتراضات اس غلط تصوّر پر مبنی ہیں کہ فن فنکار کی شخصیت کا آئینہ دار ہے۔ غالبؔ کا غم ذاتی غم نہیں ہے بلکہ اُس آفاقی المیہ احساس کا عکس ہے جس کا اظہار دنیا کی ہر بڑی شاعری میں ہوا ہے۔ ان کی شاعری میں جو انانیت ملتی ہے وہ بھی فرد کی آفاقی کائناتی قوّتوں کے سامنے اپنی ذات کو برقرار رکھنے کی جدوجہد کی علامت ہے تصوّف ان کے یہاں محض آرائش کلام نہیں بلکہ باوجود اس کے کہ وہ ایک عملی صوفی نہ تھے، انھوں نے تصوّف کی مدد سے اپنے محدود وجود کو لامحدود کے ساتھ وابستہ کرکے اس وسیع اور بے کراں کائنات میں اپنے لیے کچھ معنویت پیدا کرلی۔ شاعر کی حسیّت اس کی شخصیت سے الگ چیز ہے اور بڑی شاعری حسیّت کی آئینہ دار ہوتی ہے شخصیت کی نہیں۔

اسی طرح اکرام غالبؔ کی عشقیہ شاعری کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہہ گئے کہ مرزا کے بعض بیانات سے خیال ہوسکتا ہے کہ انھیں عشق میں رند سمجھنا چاہیے۔ عاشقِ صادق نہیں۔ حاتم علی مہر کی محبوبہ کے انتقال پر ایک خط میں لکھتے ہیں۔

> ''ابتدائے شباب میں ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں اور ہم مانع فسق و فجور نہیں، پیو کھاؤ مزے اڑاؤ، مگر یاد رکھو کہ مصری کی مکّھی بنو، شہد کی مکّھی نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا غم وہ کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک فشانی، کہاں کی مرثیہ خوانی، آزادی کا شکر بجالاؤ، غم نہ کھاؤ اور اگر ایسی ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو تو چنا جان نہ سہی۔ منا جان سہی۔''

اب خط میں جن خیالات کا اظہار ہوا ہے انھیں بنیاد بنا کر غالبؔ کی عشقیہ شاعری کی نوعیت پر رائے زنی کرنا خطرات سے خالی نہیں۔ بات یہ نہیں ہے کہ غالبؔ زندگی میں کرتے کچھ تھے اور شاعری میں کہتے کچھ تھے۔ بات صرف یہ ہے کہ شاعر کی ذاتی اور انسانی کمزوریاں اُس کے شعری احساس کو جب تک متاثر کرکے شعر میں راہ نہیں پاتیں تب تک ان کمزوریوں کو نشانہ بنا کر شاعری کا محاکمہ نہیں کرنا چاہیے۔ شاعر اپنی زندگی اور غیر تخلیقی تحریروں میں جن خیالات کا اظہار کرتا ہے ان کی روشنی میں اس کی تخلیقی نگارشات کو جانچنے کا رویّہ اِسی غلط تصوّر پر مبنی ہے کہ شاعر کا ہر قول اور ہر فعل اس کی شاعری سے تعلّق رکھتا ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ شاعر تخلیق شعر کے وقت بالکل دوسرا انسان ہوتا ہے اور اس وقت وہ اپنے ذہن کی جن قوّتوں کو کام میں لاتا ہے ان کا دوسرے ذہنی

مشاغل مثلاً خطو نویسی یا تقریظ نگاری یا تاریخی تدوین کے وقت استعمال نہیں ہوتا۔ ایلیٹ نے ایک جگہ کہا ہے کہ فنکار اپنی نثری تحریروں میں بجا طور پر آدرشوں کا بیان کرسکتا ہے لیکن تخلیق شعر کے وقت تو وہ لامحالہ واقعیت ہی سے سروکار رکھے گا۔ غالب نے غدر یا سرکار انگلشیہ کے متعلق کیا سوچا۔ یا نئے زمانہ کا اپنی تقریظ میں کس طرح خیر مقدم کیا یہ سب باتیں ان کے ذہن کو سمجھنے میں مدد دے سکتی ہیں۔ لیکن ان باتوں سے ہم ان کے ذہن کا جو تصور قائم کرتے ہیں ضروری نہیں کہ وہی ذہن تخلیقِ شعر کے وقت بھی سرگرمِ عمل ہو۔ دراصل شاعر کی ذات میں اس کی شخصیت کے باوجود اس کی جذباتی دنیا اور خارجی دنیا کے تصادم سے جو شعری تجربہ جنم لیتا ہے وہ اس قدر مبہم موہوم اور پُر اسرار ہوتا ہے کہ جب تک شعر میں اظہار پا کر اس کی صورت نکھرتی نہیں خود شاعر اس تجربے کی نوعیت سے آگاہ نہیں ہوتا۔ اسی لیے کبھی کبھی تو خود شاعر کو تعجب ہوتا ہوگا کہ محض ایک قافیہ کی غرض سے یا محض سنگلاخ زمین میں طبع آزمائی کرنے کے شوق میں جو شعر اس نے کہا ہے اس میں معنی کی یہ دنیائیں کیسے سمٹ آئی ہیں۔ تخلیق کی اندھی قوتیں شاعر کے جس پُر اسرار اور بے صورت تجربہ کو اظہار بخشنا چاہتی ہیں۔ ان کے سامنے شاعر کی شخصیت اور اس کا شعور لاچار اور بے بس ایک طرف کو سمٹ جاتا ہے۔ اسی لیے تو ایلیٹ نے شاعر کو محض ایک ذریعہ کہا ہے جس کے ذریعہ عصری زندگی کے انسانی تجربات فنکارانہ اظہار پا کر ایک صورت اور شکل اختیار کرتے ہیں، شاعر کی حسیت عقل و شعور کے خلاف نہیں ہوتی لیکن اس کی دست نگر بھی نہیں ہوتی۔ عقل و شعور کا تقاضا ہے کہ حسن گریز پا کی گریز پائی پر افسوس لاحاصل ہے، لیکن شاعر اس فکری رہنمائی سے انکار کرتا ہے اور اپنی حسیّت کی صداقت کو قبول کرتا ہے اور حسن کی گریز پائی پر اشکباری کرتا ہے۔ شاعر احساس کی تلخ صداقتوں کو عقل و خرد کی دلفریب تسلّیوں اور دلاسوں پر ترجیح دیتا ہے اور جب وہ اپنی حسیّت کو بالائے طاق رکھ کر عقل و شعور کی رہبری میں شعر لکھنے بیٹھتا ہے تو پھر وہ غزل کا شاعر نہیں سہرے اور تقریظ کا شاعر بن جاتا ہے۔

فنی تخلیق عقل و خرد اور شعور سے کہیں زیادہ تخلیق کی لاشعوری قوتوں کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ داخلی اور شخصی شاعری شاعر کی شخصیت کا پرتو ہو بھی تب بھی وہ کچھ ایسے عناصر کی حامل ہوتی ہے جو محض شخصیت کی روشنی میں اپنے اسرار ظاہر نہیں کرتے۔ لہٰذا یہ بات اگر تسلیم بھی کر لی جائے کہ ادب میں شخصیت کا چرچا ناگزیر ہے تب بھی شاعری کو جانچتے وقت ہمارا نقطۂ آغاز شخصیت نہیں بلکہ شاعری ہونا چاہیے اور اگر ایسے مراحل آجائیں جہاں شاعری کو سمجھنے کے لیے شخصیت کا مطالعہ ناگزیر ہو جائے تو پھر نہایت احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ اور شاعر کی شخصیت کے انھیں پہلوؤں کو زیرِ بحث لانا چاہیے جنھوں نے اس کی حسیّت کو براہِ راست متاثر کیا ہو۔

شاعر کی شخصیت اور اس کے کلام میں ایک قابلِ احترام فاصلہ قائم نہ رکھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ماہرینِ نفسیات اپنے علم کے جھولے پر بیٹھے ہوئے شاعر کی شخصیت اور اس کے کلام کے درمیان بڑے اطمینان سے جھولتے رہے۔ کبھی شخصیت سے شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی کبھی شاعری سے شخصیت کو۔ ویسے بھی نفسیاتی تنقید کی ایک بڑی کمزوری یہ رہی ہے کہ وہ اکثر و بیشتر نفسیات کے اساتذہ کی لکھی ہوئی ہوتی ہے اور ان اساتذہ کا ادب کے ساتھ جو تعلق رہا ہے وہ بذاتِ خود ایک نفسیاتی مسئلہ ہے۔ دوسرے علوم کے ماہروں نے ادبی تنقید کے ساتھ غریب

کی جوروسب کی بھابی والاسلوک روا رکھا ہے۔تنقید کے میدان کو انھوں نے وہ نمائش گاہ سمجھا ہے جہاں وہ اپنے اپنے علم کی دوکانیں کھولے اپنا ہی مال فروخت کرتے رہے ہیں۔ ماہرین نفسیات کو ادبی، جمالیاتی اور اخلاقی قدروں سے کچھ سروکار ہوتا ہی نہیں کیونکہ قدروں کی تشکیل وتجزیہ ان کے پیشے کا حصہ نہیں لہٰذا اپنی بہترین شکل میں بھی نفسیاتی تنقید ایک محدود قسم کے کلی نیکل CLINICAL مشغلہ سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ایسی تنقید میں ایک خاص قسم کی نفسیاتی جبریت کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔اس قسم کی تنقید گویا اس قیاس پر مبنی ہوتی ہے کہ چونکہ شاعر کی شخصیت ان نفسیاتی خصوصیات کی حامل رہی ہے لہٰذا اس نے اس قسم کی شاعری کی یا پھر اس کے برعکس یہ قیاس کہ چونکہ فلاں شاعری ان چند خصوصیات کی حامل ہے لہٰذا اس کے خالق کو ان نفسیاتی خصوصیات کا حامل ہونا ہی چاہیے۔ایک بار نقاد جبریت کا شکار ہوگیا پھر چاہے یہ جبریت نفسیاتی ہو، معاشرتی ہو یا تاریخی ہو تو پھر ادبی تنقید وجود ہی میں نہیں آسکتی۔ کیونکہ ادبی تنقید کا عمل فنی جمالیاتی اور اخلاقی قدروں کی تشکیل کا عمل ہوتا ہے، اور قدروں کی تشکیل فعال آویزش اور پیکار سے ہوتی ہے، انفعالی طور پر جبریت کے عمل کو قبول کرنے سے نہیں۔مثلاً غالبؔ کے سلسلہ میں کہا جاتا ہے کہ غالبؔ میں احساسِ کمتری تھا یا نرگسیت تھی۔ اسی لیے ان کی شاعری میں انانیت یا خود پسندی کا اظہار ملتا ہے۔ چلیے بات ٹھیک ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ یہ بات جان لینے کے بعد غالبؔ کی شاعری کی جمالیاتی یا اخلاقی قدر و قیمت میں کیا اضافہ ہوا۔ اخلاقی قدروں کا مسئلہ تو انانیت کے اظہار کے بعد ہی شروع ہوتا ہے۔ آدمی ایک خاص نفسیاتی مجبوری کی بناء پر ایک خاص حرکت کرتا ہے۔ یہ تو ہوا سائنس کا طریقۂ کار۔لیکن اس کی اس حرکت سے جو سماجی اور اخلاقی مسائل پیدا ہوتے ہیں اُن سے سروکار ہوتا ہے ادب اور فلسفہ کو۔ اسی لیے جب تک نفسیاتی تنقید سماجی اور فلسفیانہ سطح پر آکر بات نہیں کرتی اور محض اسباب وعلل کی گتھیوں میں الجھی رہتی ہے اس کی ادبی اہمیت مشکوک رہتی ہے۔ گولیورز کے سفر کا ماہرین نفسیات نے نفسیاتی تجزیہ کرکے بتایا ہے کہ سوفٹ کم ازکم دس بارہ قسم کی جنسی کجرویوں کا شکار تھا۔ اگر یہ تسلیم بھی کرلیا جائے تو اس سے کتاب کی قدر و قیمت اور اس کی ادبی لطف اندوزی میں کیا فرق پڑتا ہے۔ گولیورز کھڑے ہوکر پیشاب کرتا ہے اور بالشتیوں کے بادشاہ کے محل میں لگی ہوئی آگ بجھا دیتا ہے تو اس دلچسپ اور مزاحیہ واقعہ سے پڑھنے والے جو لطف لے رہے تھے ان کی لطف اندوزی میں یہ کہنے سے کیا فرق پڑتا ہے کہ گولیورز کا خالق جنسی کجرویوں کا شکار تھا۔ اسی طرح بن جانس پر تنقید کرتے ہوئے اڈمنڈ ولسن نے بتایا ہے کہ بن جانس اس نفسیاتی ٹائپ کی واضح مثال ہے جسے فرائڈ نے ANALEROTIC کے نام سے موسوم کیا ہے اور فرائڈ نے اس ٹائپ کی جن تین خصوصیات کا بیان کیا ہے وہ ہیں

۱۔ سلیقہ مندی جو اپنی زیادہ شدید شکل میں فضیلت مآبی یا علمی نمائش میں نمایاں ہوسکتی ہے۔

۲۔ کفایت شعاری جو حرص بن سکتی ہے اور

۳۔ خودرائی جو سرکشی بن سکتی ہے اور جس میں بدماغی اور انتقام پسندی کے عناصر بھی شامل ہوسکتے ہیں۔

اڈمنڈ ولسن کی رائے میں یہ سب خصوصیات بن جانسن کے فن میں جھلکتی ہیں نفسیات کا چسکہ نقاد کو کیسے کیسے کنوئیں

جھکواتا ہے اس کی سب سے عبرتناک مثال ایڈمنڈ ولسن کا مندرجہ بالا تجزیہ ہے اور ایڈمنڈ ولسن اس عہد کا ایک نہایت ہی سلجھا ہوا نقاد ہے۔ یہ تنقید اس بنیادی بات کو نظر انداز کر دیتی ہے کہ شاعر ایک نفسیاتی اکائی ہی نہیں ہوتا ایک ادبی اور تہذیبی روایت کا وارث بھی ہوتا ہے اپنی ذات اور زمانہ سے مسلسل پیکار کے ذریعہ اپنی ذات شخصیت اور حسیّت کو بدلتا رہتا ہے اور اس میں نئے رنگ اور نئی گہرائیاں پیدا کرتا رہتا ہے۔ اُسے ایک نفسیاتی ٹائپ قرار دے کر سب سے پہلا وار ہم اس کی انفرادایت پر کرتے ہیں۔ اسے ٹائپ قرار دیجیے تو پھر اس کی انفرادی شخصیت کے کچھ معنی ہی نہیں رہتے۔ یہ جبریت علمِ نجوم کی اس جبریت سے مختلف نہیں جو ایک مخصوص ستارے میں پیدا ہونے والے لوگوں کی خصوصیات کا تعیّن کرتی ہے۔ اور غالبؔ نجومیوں کے دستِ شفقت سے بھی محروم نہیں رہے۔ نفسیات کے وہ اساتذہ جنھیں عِلمِ تجوم سے بھی دلچسپی رہی ہے، غالبؔ کی کنڈلی دیکھ کر بتاتے ہیں کہ غالبؔ فلاں ستارے میں پیدا ہوئے اور اس ستارے میں پیدا ہونے والے لوگوں کی جو طبعی اور نفسیاتی خصوصیات ہوتی ہیں وہ ان کی شاعری میں صاف جھلکتی ہیں۔ چلیے صاحب، تنقید کے تمام مرحلے طے ہوگئے۔ شاعر تاریخ ولادت بتائے اور نقاد کنڈلی دیکھے۔ ادبی اور تہذیبی مسائل، فن اور جمالیات کی قدروں کے جھنجھٹ میں کون پڑے۔ وہ تو کہیے خیر ہوئی کہ غالبؔ کے بچپن کے حالات تفصیل سے نہیں ملتے ورنہ تحلیل نفسی کے رسیانہ جانے کیا کیا گل کھلاتے۔ غالبؔ کی ابتدائی زندگی کے متعلق سوائے اس کے کہ وہ بچپن میں یتیم ہوگئے۔ تیرہ سال کی عمر میں ان کی شادی ہوئی اور ہرمز کے پاس فارسی سیکھنے کے علاوہ وہ راجا بلوان سنگھ سے پتنگ لڑایا کرتے تھے دوسری کوئی اہم معلومات نہیں ملتیں۔ لہٰذا ماہرین نفسیات کی اڑان غالبؔ کے پتنگ سے زیادہ اونچی نہ ہوسکی اور تحقیق کی یہ تشنگی تنقید کے لیے فالِ نیک ثابت ہوئی۔

(۷)

غالبؔ کے نقادوں کا ایک گروہ وہ ہے جو بقول اکرام، نعرۂ مستانہ لگانے والے لوگوں پر مشتمل ہے۔ بزمِ غالبؔ کے ان رندانِ قدح خوار کے پیرِ مغاں ہیں بجنوری۔ اور بجنوری کا شہرۂ آفاق جملہ ''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ مقدس وید، اور دیوانِ غالبؔ ایک طبّاع ٹوسٹ ماسٹر TOAST MASTER کا وہ پھڑکتا ہوا جملہ ہے جو اُس نے گویا غالبؔ کا جامِ صحت تجویز کرتے ہوئے کچھ اس دلربایانہ انداز میں ادا کیا کہ پوری محفلِ ادب پر ایک کیف آور نشہ سا چھا گیا۔

بجنوری جتنے غالبؔ کے زوردار مدّاح ہیں اتنے ہی کمزور نقاد ہیں۔ بجنوری کی تنقید تاثراتی تنقید ہے اور تنقید کی اس نوع کی نہایت ضعیف مثال تاثراتی تنقید کی بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ شاعر یا شعر سے توجہ ہٹا کر نقاد کی ذات کو مرکزِ توجہ بناتی ہے۔ تاثراتی نقاد بنیادی طور پر انشا پرداز ہوتا ہے اور شعر کا استعمال گویا وہ اپنے انشائیہ کی سُرخی کے طور پر کرتا ہے۔ ہزلٹ، لی ہنٹ۔ والٹر پیٹر۔ مہدی افادی بجنوری سب انشاء پرداز تھے اور انھوں نے جو کچھ شعر یا نظم کے متعلق لکھا اس میں ان کا تخیل شعر کی مہمیز پا کر فکر و خیال کی اجنبی انجان وادیوں کی سیر کرتا رہا۔ تاثراتی نقاد اپنے تاثرات کو اس قیاس کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ اس کے تاثرات دوسروں کے لیے بھی قابلِ قبول ہوں گے

حالانکہ ہر شخص شعر کو اپنی ذات اور زمانہ کے حوالے سے دیکھنا پسند کرتا ہے اور دوسروں کے تاثرات کو اپنانے سے ہچکچاتا ہے شعر سے پیدا شدہ تاثر بھی خوابوں کی مانند بے حد ذاتی اور شخصی ہوتا ہے۔ ہر شعر ہر قاری میں ایک سا تائثر پیدا نہیں کرتا کیونکہ ہر شخص کے ذہن میں الفاظ سے وابستہ انسلاکات اور علامتوں کی معنویت ایک سی نہیں ہوتی اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہر شخص کے لیے شعر کے معنی الگ الگ ہوتے ہیں لیکن اس کا مطلب یہ ضرور ہے کہ ہر شخص کے لیے شعر کی جذباتی معنویت علیحدہ ہوتی ہے۔

تاثراتی تنقید کے سب سے بڑے نمائندے خود ولیم پیٹر کو اس بات کا احساس تھا کہ تجربہ جو مختلف تاثرات کی شکل میں بٹ جاتا ہے ہر شخص کی ذات کے زنداں میں قید ہوتا ہے اور نہ باہر کی آواز شخصیت کے زندان کی موٹی دیوار کو پار کر کے اندر آسکتی ہے، نہ اندر کی آواز آر پار ہو کر باہر دوسروں تک جاسکتی ہے۔ صرف تخلیقی تنکار ہی اپنے تاثرات کو قلمبند کرنے کی تخیلی قوت رکھتا ہے اور جب نقاد تخیلی فنکار بننے کی کوشش کرتا ہے تو نتیجہ بقول ایلیٹ کے یہ نکلتا ہے کہ شاعر نے جو کچھ احسن طریقے سے شعر میں کہا ہے نقاد اُسے بدتر طریقے سے نثر میں دہرانے کی کوشش کرتا ہے۔

یہ بھی کچھ عجیب ستم ظریفی رہی ہے کہ یگانہ اور عبداللطیف کی تنقید نے نقادوں میں وہ شدید ردِّ عمل پیدا نہیں کیا جو بجنوری کی تنقید نے کیا۔ غالبؔ پر شاید ہی کوئی ایسا مضمون ہو جس میں بجنوری سے ان کی غلو کی حد تک بڑھی ہوئی مدّاحی کے متعلق باز پرس اور سرزنش نہ کی گئی ہو۔ بجنوری نے ایک بہت بڑے ذہن کی تعریف کی کوشش کی اور اگر وہ کامیاب نہ ہو سکے تو من جملہ دوسرے اسباب کے اِس میں اُس عجز کو بھی دخل ہے جو ہر بڑا نقاد ایک بڑے شاعر کے سامنے محسوس کرتا ہے۔ ہر بڑے شاعر کی شاعری نقاد کی آزمائش ہے۔ بجنوری کا عجز ایک شائستہ ذہن کا عجز ہے جو اپنے سے کہیں زیادہ بڑے ذہن کا احاطہ نہیں کرسکتا بجنوری کے ذہن سے کہیں زیادہ حقیر اور غبی ذہن کے مالک نقادوں نے اس عجز کو ان کی کمزوری سمجھا اور ان کی تنقید کو شیخ چلّی کی اڑان اور طبل زنی کہا۔ بجنوری کی امتیازی خصوصیت یہ ہے جو ان کے بعد کے نقادوں میں بہت کم کے حصّے میں آئی ہے کہ غالبؔ کی طرف ان کا رویہ صحیح فنّی شعور پر مبنی تھا۔ بجنوری بڑے نقاد تو نہیں تھے لیکن بڑی شاعری کا شعور رکھتے تھے ..... افسوس صرف یہ ہے کہ وہ فن اور حُسن آفرینی کے اُس تصوّر سے آگے نہ دیکھ سکے جو جمال پرستوں اور جرمن رومانی نقادوں کے مطالعہ سے انھیں حاصل ہوا تھا۔ لیکن شاعری اور فنون لطیفہ کا ان کا تصوّر ان تمام آلائشوں اور کج فکری سے پاک تھا جس کے زیر اثر شاعری دوسرے سماجی اور علمی شعبوں کی دستِ نگر بن گئی بجنوری کے ان خیالات پر ذرا نظر ڈالیے:

''شاعری انکشاف حیات ہے جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود نہیں۔ شاعری بھی اپنے اظہار میں لاتعین ہے۔''

''شیکسپئر اور غالبؔ کا کام قواعدِ زبان کی پابندی نہیں ہے یہ قواعد زبان کا کام ہے کہ ان کی پابندی کرے یا ان کی خاطر اپنی درسیات میں خاص ضمیمہ کا اضافہ کرے۔''

زبان قواعد۔ محاورات، صنائع بدائع کے متعلق بجنوری کے خیالات میں گو کوئی نیا پن نہیں، حالؔی اور شبلؔی

ان کے لیے راستہ صاف کر چکے تھے، لیکن یہ خیالات جب شاعری کے سلیم جمالیاتی تصورات سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں تو نقاد میں بڑی شاعری کے ادراک کی اہلیت پیدا ہو جاتی ہے۔

(۸)

سب سے اخیر میں اس تنقیدی رویّہ کا ذکر کرنا ضروری ہے جو حد درجہ نفیس صاف ستھرا اور چمک دار ہے۔ جس سے روحانی بالیدگی، ذہنی طراوٹ اور جذباتی نکھار پیدا ہوتا ہے۔ یہ رویّہ بتاتا ہے کہ غالبؔ کتنا اچھا آدمی تھا جس نے اتنے اچھے خیالات پیش کیے۔ نقاد بھی کتنا اچھا آدمی ہے جو ان خیالات کو اپنائے ہوئے ہے اور آپ بھی کتنے اچھے آدمی ہیں جنھوں نے ان خیالات کو اپنے دل میں جگہ دی۔ یہ رویّہ ہندوستان کی قومی تحریکوں اور قومی اداروں کا پروردہ ہے۔ اس پر لبرل ازم اور ہیومنزم کی عالمگیر روایت کا اثر بھی پڑا ہے اور یہ سیدھے سادے نیک دل نیک نیت قومی خدمت کرنے والے لوگوں کے ساتھ ساتھ مہذب اور شائستہ اہل جاہ واہل منصب لوگوں کا گویا سکّہ بند رویّہ ہے۔ بڑے شاعروں میں ان کی دلچسپی یا تو دیس پریم اور دیس سیوا کے جذبہ کے تحت ہوتی ہے یا فنونِ لطیفہ سے شوقیہ وابستگی کی وجہ سے۔ یہ لوگ سمجھتے ہیں کہ انسانی معاشرہ کی ترقی اور خوشحالی منحصر ہے چند صالح روایات اور صحت مند آدرشوں کی پاسداری پر اور وہ ان آدرشوں کی کارفرمائی پورے معاشرے میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ ادب میں بھی ان کا رویّہ صالح اور صحت مند روایتوں کی تلاش وجستجو اور اُن پر زورِ عمل کا رویّہ ہے۔ یہ صحت مند روایتوں کا خوبصورت پنچھی انسان دوستی، اخلاقی بلندی، حب الوطنی اور قومی آگہی کی سوندھی سوندھی خوشبو والی ارضی سطح سے پرتول کر جب اٹھتا ہے تو آدمی کے چاند پر نقشِ قدم کو دیکھتا ہوا ''ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں'' اور ''منظر اِک بلندی پر اور ہم بنا سکتے'' اور ''ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب'' والی بلندیوں کی طرف اڑتا چلا جاتا ہے۔ ان لوگوں کی انسان دوستی انسانی عظمت کا احساس اور رجائیت، نوعیت کے اعتبار سے ترقی پسندوں سے مختلف نہیں اور ترقی پسند ان لوگوں کے ساتھ نہایت اطمینان کے ساتھ چائے نوش فرما سکتے ہیں کیونکہ ان لوگوں کے ڈرائنگ روم میں حالیؔ اقبالؔ اور برنارڈ شا کی تصویریں نظر آئیں گی، منٹو میراجی اور ایلیٹ کی نہیں۔ ان لوگوں کی کتابیں روشن دماغ عالموں اور وزیروں کے پیش لفظ سے شروع ہوتی ہیں اور انھیں ختم کرنے کے بعد آپ کا جی چاہتا ہے کہ کمرے میں کھڑے ہو کر قومی ترانہ گائیں۔ ان لوگوں کے نزدیک ادب اظہار ہے انسان کے بہترین اور صالح ترین خیالات کا اور بہترین خیالات وہی ہیں جو ان لوگوں کے ذہن میں ہوتے ہیں۔ ان لوگوں کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ ہر بڑے شاعر میں ایسے فکری عناصر تلاش کریں جو اُن کے لبرل ذہن کے طاق ومحراب کے نقش ونگار بن سکیں۔ چنانچہ غالبؔ کے یہاں انہیں انسان دوستی۔ رجائیت۔ تسخیر فطرت، انسانی عظمت روشن خیالی، مذہبی رواداری۔ ہندوستان سایۂ گل پائے تخت تھا والی حب الوطنی بن گئی۔ سطح آب پر کائی والی فطرت پسندی، روک لو گر غلط چلے کوئی والی اخلاقیات وغیرہ قسم کی چیزیں نظر آتی ہیں۔ ان لوگوں کی تحریریں اور زیادہ تر تقریریں غالبؔ کے اس قسم کے شعروں کی تشریح پر مشتمل ہوتی ہیں۔

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلّی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ذوقِ قدح خوار دیکھ کر
ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پاپایا
ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں
بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا
وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے تبخانہ میں تو کعبہ میں گاڑو برہمن کو
منظر اک بلندی پر اور ہم بناسکتے
کاش کہ پرے ہوتا عرش سے مکاں اپنا

نہ سُنو گر بُرا کہے کوئی — نہ کہو گر بُرا کہے کوئی !
روک لو گر غلط چلے کوئی — بخش دو گر خطا کرے کوئی
اِک کھیل ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک — اِک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے

اسی قبیل کے دوسرے اشعار پر مبنی غالبؔ کی جو تنقیدیں لکھی جاتی ہیں ان کا تعلق غالبؔ سے ہوتا ہے نہ غالبؔ کی شاعری سے بلکہ وہ عکس ہوتی ہیں نقاد کے خیالات کا اور نقاد گویا اپنے روشن اور خود پسند خیالات کے لیے غالب کے اشعار سے سند پیش کرتا ہے۔ تنقید کا بنیادی اصول معروضیت ہے یعنی شاعر کے کلام کو ایک اکائی سمجھ کر غیر جذباتی انداز میں اس کا اِس طرح معروضی تجزیہ کیا جائے کہ نقاد کی ذہنی وابستگیاں اور تعصبات شاعری کو اپنے رنگ میں رنگنے نہ پائیں۔ تنقید میں یہ معیار مشکل ہی سے حاصل ہوتا ہے لیکن اسے ایک NORM کے طور پر سامنے نہ رکھا جائے تو ادبی تنقید ممکن ہی نہیں۔ ایلیٹ نے ایسی تنقید کو نہایت خطرناک قسم کی تنقید کہا ہے جس میں نقاد شاعری سے شاعر کے ذہن کو ہٹا کر اس کی جگہ اپنے ذہن کا مطالعہ کرتا ہے۔ اپنے شہرۂ آفاق مضمون ''ہملٹ اور اس کے مسائل'' میں ایلیٹ نے بتایا ہے کہ کس طرح کالرج نے ہملٹ کو کالرج بنا دیا اور گوئٹے نے وردھر۔ گویا انھوں نے شیکسپئر کے ہملٹ کی بجائے خود اپنی ذات کے ایک پہلو کا مطالعہ کیا۔ کچھ ایسی ہی ستم ظریفی آئی۔ اے۔ ایس۔ کے سرکاری افسروں، لبرل دانشوروں، اور قومی معلّموں نے غالبؔ کے ساتھ روا رکھی ہے اور غالبؔ کے ذہن کی ایک ایسی تصویر پیش کی ہے جسے دیکھ کر پھول چڑھانے اور دیا روشن کرنے کو جی چاہتا ہے۔ کچھ ایسا ہی سلوک ترقی پسند نقادوں نے خیّام حافظ اور کبیر کے ساتھ کیا ہے۔ مثلاً سجاد ظہیر کا حافظ پندرھویں صدی کے ایرانی

شاعر کے بجائے بیسویں صدی کا ملیح آبادی شاعر معلوم ہوتا ہے۔ انھوں نے حافظ کی شاعری سے انسان دوستی، زندگی سے محبت، مذہبی ظاہرداری اور عیاری کے خلاف بغاوت، رواداری اور اخلاقی ایمانداری کا خوش نما پھول چُن لیا اور اس زمین کو یعنی صوفیانہ رجحان کو اپنے کام کی چیز نہ سمجھ کر چھوڑ دیا جس نے اس پھول کی پرورش کی تھی۔ دنیا کی بے ثباتی، زندگی کی بے معنویت، قلندرانہ اور درویشانہ بے نیازی کی صفات خدا، روح، موت اور ابدیت کے تصوّرات جوان شاعروں کے تخلیقی سوتے تھے اور ان کی زندگی کے اہم ترین پہلو تھے۔ انھیں مختلف سماجی فلسفوں کی پیداوار سمجھ کر رد کردیا۔ انھیں اس بات کا احساس نہیں کہ انسان دوستی تو صوفیانہ مسلک کا محض BY-PRODUCT ہے۔ اس قسم کی تنقید شاعر کا ادھورا تصوّر پیش کرتی تب بھی غنیمت تھا لیکن وہ تو شاعر کا غلط تصوّر پیش کرتی ہے۔ غالب ان معنوں میں نہ انسان دوست تھا۔ نہ تسخیر فطرت، عظمت انسانی اور تقدس حیات کا قائل۔ غالبؔ کے یہاں اگر انسان کی بے کراں تمناؤں کا ذکر ہے تو ساتھ ہی نارسیدگی اور محرومی کا جانگداز احساس بھی۔ اس کے یہاں انسان کو لامحدود سمجھنے کا رومانی تصوّر ہے تو ساتھ ہی انسان کو محدود سمجھنے کا کلاسیکی نقطۂ نظر بھی۔ غالبؔ کی شاعری کا ایک بڑا حصّہ اسی رومانی تصوّر سے پیدا ہونے والے نشاط اور کلاسیکی تصوّر سے زائیدہ سنجیدہ غمناکی کی خوبصورت آمیزش سے ترکیب پایا ہے آرزو اور شکست آرزو۔ تماشائے دہر کی بے کرانیاں اور فرصتِ تماشا کی سیماب پائی اس کشمکش سے غالبؔ کے یہاں زندگی انسان اور کائنات کا جو تصوّر اُبھرتا ہے وہ اس تصوّر سے بالکل مختلف ہے جو لبرل دانشوروں کا ہے۔ غالبؔ کی نظر ہر بڑے شاعر کی طرح زندگی کی اصلیت پر پڑتی ہے اور زندگی اپنی اصلیت ESSENCE میں وہ بالکل نہیں جو اس قسم کے نقاد سمجھتے ہیں اسی لیے غالب کے یہاں جب یہ نقاد قنوطیت، یاسیت نفئ حیات، مردم گزیدگی کی تصویریں دیکھتے ہیں..... اوّل تو دیکھتے ہی نہیں۔ تو پھر انھیں ایسے بکروں کی تلاش ہوتی ہے جنھیں غالبؔ کی اس قسم کی آسیبی شاعری کے صدقہ کے طور پر حلال کیا جاسکے۔ چنانچہ اردو اور فارسی شاعری کی روایت اور اس روایت کے انحطاط پسند عناصر۔ غالبؔ کا ماحول انگریزوں کی آمد، جاگیرداری نظام کا زوال، پیداواری رشتوں کی تبدیلی۔ بچپن کی خراب صحبت وغیرہ قسم کے بکرے ان کے ہاتھ لگتے ہیں۔ چنانچہ ممتاز حسین کہتے ہیں:

''غالبؔ تو نشاط کا شاعر تھا لیکن اس کے ماحول نے اسے غم کا شاعر بنادیا۔''

غم جو غالبؔ کے یہاں رگِ سنگ سے لہو بن کر ٹپکتا ہے اور جو نتیجہ ہے زندگی کی حقیقت کے بے پناہ المیہ احساس کا وہ غم گویا اِن نقادوں کے اُس غم سے مختلف نہیں جو مثلاً ان کی تنقیدی کتابوں پر کسی کی سخت تنقید سے انھیں ہوتا ہے۔

(۹)

مجھے اس بات کا احساس ہے کہ غالبؔ سے متعلق اکثر تنقیدی رویّوں کو غلط ٹھہرانے کے باوجود میں نے کسی جگہ اس بات کی وضاحت نہیں کی کہ خود میرا رویّہ کیا ہے۔ شعر کی جمالیات کے متعلق میں نے اپنے تصورات

کی الگ سے اظہار کی ضرورت اس لیے محسوس نہیں کی کہ اوّل تو یہ میرا موضوع نہیں تھا اور دوسرے اس لیے کہ اوروں کے تصوّرات کی چھان بین کے عمل کے دوران لامحالہ اپنے نقطۂ نظر کی تھوڑی بہت وضاحت ہو ہی جائے گی۔ دراصل دوسروں کے حصاروں پر گولہ باری کسی VANTAGE POINT کے بغیر ممکن نہیں۔ اور گو اس مقامِ تفرق کو میں اپنی خوش نصیبی سمجھتا ہوں۔ لیکن اس پر کھڑے ہو کر میں کسی غلط قسم کے احساسِ برتری کا شکار ہونا نہیں چاہتا۔ میں نے کوشش کی ہے کہ غالبؔ کے نقادوں کی طرف میرا رویّہ ایماندارانہ اختلاف کا رہے۔ اگر کہیں کہیں اس اختلاف میں شدّت آ گئی ہے تو اس کا سبب نقادوں سے متعلّق میرے احساسِ برتری کی بجائے غالبؔ کے ساتھ میری وابستگی میں تلاش کرنا مناسب ہوگا۔ نقادوں سے میری کبیدگی اس وجہ سے نہیں کہ میں خود کو ان سے بہتر سمجھتا ہوں بلکہ محض اس وجہ سے ہے کہ انھوں نے اپنے سے بہتر ایک بڑے دماغ کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ غالبؔ پر جو غیر معمولی تحقیقی کام ہوا ہے اس کی گراں مائیگی کا میں قائل ہوں۔ لیکن غالبؔ پر جو تنقیدیں لکھی گئی ہیں ان کی کم مائیگی کا احساس روز بروز زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ اگر میں چاہوں تو رواداری میں بہت سے ایسے نقادوں کے نام گنوا سکتا ہوں جنھوں نے اپنے مضامین کے ذریعہ نہ صرف غالبؔ کو مقبول بنانے میں بہت مدد کی بلکہ اس کی شاعری کی قدر و قیمت متعیّن کرنے کے بہتر معیار بھی پیش کیے۔ لیکن ان سب مضامین کو پڑھ کر بھی یہ احساس کسی طرح دور نہیں ہوتا کہ اردو میں غالبؔ پر اچھے مضامین تو صرف دو ہی لکھے گئے ہیں ایک حمید احمد خاں کا مضمون غالبؔ کی شاعری میں حسن و عشق''[1] اور دوسرا آفتاب احمد خاں کا مضمون ''غالب کا غم''[2] یہ ہماری بد قسمتی ہے کہ ان دونوں خان صاحبوں کی قد و قامت کا کوئی تیسرا نقاد ابھی تک تو ہم غالبؔ کو نہ دے سکے۔

---

[1] نقدِ غالب۔ مرتبہ مختار الدین آرزو۔ انجمن ترقی اردو ہند

[2] بہترین ادب ۱۹۵۳ء۔ مکتبہ اردو لاہور۔

پیشہ توسپہ گری کا بھلا

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

پیشہ توسپہ گری کا بھلا

مزدوروں کی ٹریونین ہوتی ہے۔ بیوپاریوں کے مہاجن منڈل۔ صحافیوں کی پریس رپورٹرس یونین ہوتی ہے، دست کاروں کا گلڈ، اور پروفیسروں کا اپنا منڈل سیاسی جماعتیں الکشن لڑتی ہیں۔ انقلابی گوریلا جنگ، اور سماج سیوک آشرم چلاتا ہے۔ سماج میں چلانے کے لیے اگر کسی کو گاڑی نہیں ملتی تو وہ فنکار ہے کیوں کہ فنکاری نہ دھندا ہے، نہ بیوپار نہ سیاست، نہ سماج سیوا۔ پیشہ ورلوگوں کی بے اطمینانی کے اسباب واضح ہوتے ہیں۔ ایک دھرنا، ایک گھیراؤ، ایک ہفتہ کی بھوک ہڑتال اور چند بسوں کو آگ لگانے کے بعد اُن کے مسائل حل اور مطالبات پورے ہوجاتے ہیں۔ دنیا بھر کے ماہرین نفسیات ہاتھ میں مشعلیں لے کر فنکار کے لاشعور اور تحت الشعور میں دھرنا دے کر بیٹھ جائیں تب بھی اس کی بے اطمینانی کے اسباب کا کھوج نہیں لگا سکیں، اور جہاں تک مطالبات کا تعلق ہے، وزیر ثقافت اور ساہتیہ اکادمی کا تو سوال ہی کیا، اگر خود اللہ میاں زمین پر اُتر آئیں تب بھی مطالبات پورے نہ ہوسکیں، اور بالفرض پورے ہو بھی گئے، تو فنکار کے لیے نئی مصیبت کھڑی ہوجائے، یعنی اس دنیا میں جس میں کوئی آرزو تشنۂ تکمیل نہیں رہتی، شاعری کیسے کی جائے۔ فنکار یہ بات جانتا ہے، اور شاید اسی لیے اپنے دلِ ہنگامہ پرور کو ایسی آرزوؤں کا محشرستان بناتا ہے جو شرمندۂ تکمیل نہ ہوں۔ رومانی کرب کی چنگاری تو اسی وقت سلگ اٹھتی ہے جب فنکار حسن کا پرستار بنتا ہے، اور حسن کے لازوال نہ ہونے کا ماتم گسار بھی۔ بھلا تماشائے گلشن اور تمنائے چیدن کے ہوتے ہوئے سکون وقرار کسے میسّر۔ اللہ صاحب تو کہتے ہیں کہ میاں کیک کھاؤ یا اسے رکھو۔ فنکار کہتا ہے، کھاؤں گا بھی اور رکھوں گا بھی۔ فنکار کی آرزومندی کا یہ عالم کہ دو۲ جہاں لے کر بھی وہ خوش نہیں رہتا، اور رفتار کے یہ ڈھنگ کہ اسے پتہ ہی نہیں کہ دوسرا قدم کہاں پڑنے والا ہے۔ اب آپ ہی کہیے کہ ایسے اوٹ پٹانگ آدمی سے مصالحانہ گفتگو کے کیا معنی ہوتے ہیں، اور کون سی کمیٹی کا حوصلہ ہے کہ اس کے مطالبات پر ہمدردانہ غور وخوض کرے۔ ترقی پسند شاعروں کے مطالبات لگ بھگ وہی ہوتے ہیں جو ٹریڈیونین لیڈر کے ہوتے ہیں۔ اسی لیے ہڑتال ختم ہونے کے بعد شاعری بھی ختم ہوجاتی ہے، یا انقلاب آنے کے بعد شاعری بھی ٹریڈیونین تحریک کی مانند تعمیری کام میں لگ جاتی ہے۔ ادھر کارخانوں میں روزانہ دو۲ لاکھ جوتے پیدا ہوتے ہیں، ادھر شاعر اربابِ حل واقتدار کی جوتیاں سیدھی کرتے ہیں۔ اگر نہیں کرتے تو جوتے کھاتے ہیں۔

فنکاری کوئی پیشہ نہیں کہ اس کے مسائل کا حل سماج، ریاست اور حکومت سے طلب کیا جائے۔ اسی لیے فنکاروں کی ٹریڈیونین نہیں ہوتی۔ فنکاری کوئی ٹریڈ نہیں، اور فنکار اتنا تو انفرادیت پسند ہوتا ہے کہ وہ یونین کے تو لغوی معنی تک نہیں سمجھتا۔ اب آپ ہی کہیے کہ ٹریڈیونین صحافت کی زبان میں فنکاری کے مسائل کا بیان کیسے ہوسکتا ہے۔ لیکن مصیبت یہ ہوئی کہ ایک طرف تو ہمارے پروفیسروں نے اس وقت جب کہ خود مزدور طبقہ ٹریڈیونین تحریک کی وجہ سے PREVILEGED کلاس بن گیا تھا، ادھیا پک منڈل یا اساتذہ کی انجمن کی بنیاد ڈالی، اور سات سو کا

گریڈ پانے کے لیے انقلابی مارکسزم کی بھاشا بولنے لگے، اور دوسری طرف سانتی کال اور بورژواژی عہد کے شاعروں پر پی۔ایچ۔ڈی بھی کرنے لگے۔اسے کہتے ہیں ہم خرما و ہم ثواب۔ انقلابی مارکسزم کی بھاشا بولنے والے حکومت سے دو۲ لاکھ کی سکالرشپ بھی لیتے ہیں اور جہانیاں جہان گشت پر تحقیقی مواد اکٹھا کرنے کے لیے جہاں گشتی بھی کر آتے ہیں۔ خدا شکر خورے کو شکر دیتا ہے، اور حاسد خود اپنی ہی آگ میں جلتا ہے۔لہذا ہمیں تلملانے کی کیا ضرورت۔لیکن ادب میں جہاں بندہ نواز ہوتے ہیں وہیں گیسو دراز بھی ہوتے ہیں۔''اپنے رازق کو نہ پہچانا تو محتاجِ ملوک''، ایک درویش شاعر کہہ گیا ہے جس پر عموماً گروگنز برگ کی گیسودراز منڈلی عمل پیرا بھی رہی ہے۔لیکن اپنے بندہ نوازوں اور رازقوں کے سامنے سر بہ رکوع ہو کر انعام، وظیفہ اور دستارِ فضیلت لینے کے بعد جب ان مال مستوں کی گردن سیدھی ہوتی تو پہلی گالی ان گیسو درازوں کو دی جاتی جو اپنے حال میں مست تھے۔آپ کچھ بھی کہیئے صاحب! میں تو سمجھتا ہوں کہ جدید شاعر اور اسٹبلشمنٹ میں خدا مارے کا بیر ہے۔کلف لگے کالر سے کلف لگی شاعری ہی ہوگی۔ شاعری میں وحشی کے ڈھول کی دھمک اسی وقت پیدا ہوتی ہے، جب شاعر کی بے نیازی کا یہ عالم ہو کہ سوائے اس لفظ کے جو کاغذ پر احساس کی زبان بنتا ہے، وہ ہر چیز سے بے خبر، اور اپنی ذات میں گم ہو۔ میر ہوں یا میرا جی، بادلیر ہو یا گنز برگ، اپنی ہی ذات کا ایندھن بن جاتے ہیں۔ فنکار یا تو سربجیب ہوتا ہے، یا سربکف۔ دونوں صورتوں میں وہ دستارِ فضیلت سے بے نیاز ہوتا ہے۔ فنکار کے لیے ضروری نہیں کہ وہ اخلاق پسند ہو، لیکن یہ ضروری ہے کہ اس کا ایک کردار ہو۔ فنکار کی رنڈی بازی میں بھلا کسے دل چسپی ہوسکتی ہے۔لیکن جب وہ ادب کی قحبگی کرتا ہے، تو ناقابلِ برداشت بن جاتا ہے۔ حافظ نے بھی تو کہا ہے کہ شراب پیو، رندی کرو لیکن قرآن کو دامِ تزویر نہ بناؤ۔ یہ کچھ صوفیانہ اور قلندرانہ باتیں تھیں جن میں جدید ہپ شاعر کی تیزاب کی ایک بوند چھتیس ہزار گز کے دستارِ فضیلت میں آگ لگانے کے لیے کافی ہے۔اس کا کردار دیکھیئے۔صدر کی اس دعوت میں جانے سے انکار کردیتا ہے جو دانشوروں کو دی گئی تھی، کیونکہ وہ اس صدر کو قبول نہیں کرسکتا تھا جو ایک ہولناک جنگ کو جاری رکھے ہوئے تھا گنز برگ اپنی تمام کمزوریوں کے باوجود ایک گورو کا امیج پیدا کرسکا۔ سبب صرف AUTHENTICITY تھا۔ جدید شاعر میں دوسری بیسیوں کمزوریاں مل جائیں گی۔لیکن ایک چیز اس میں نہیں ملے گی اور وہ ہے پوز۔ ذات کے ایندھن میں جلنے والا بھلا پوز کیا دے گا۔عتیق اللہ تو کہتے ہیں۔

سڑک پہ بھیڑ لگی ہے تماش بینوں کی
میں ہوں کہ بجلی کے تاروں سے الٹا لٹکا ہوں

بتایئے یہ پوز ہے، یا کرتب یا حالتِ کرب۔

بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ جب پروفیسر نقاد تنخواہوں اور وظیفوں کے چکر سے فرصت پاتے تو تنقید میں مارکسیزم بگھارتے۔ چنانچہ وہ سمجھنے لگے کہ شاعری کا معاملہ بھی تنخواہ میں اضافہ کے معاملہ سے کچھ بہت زیادہ مختلف نہیں ہے۔یعنی اگر اس بات کا پتہ لگ جائے کہ غالب کو دربار سے تنخواہ کتنی ملتی تھی، یا غالب کے سرپرست پروفیسر نقادوں کے ان داتاؤں جتنے ترقی پسند تھے یا نہیں، تو غالب کے غم اور شکایتِ روزگار کی تہ تک پہنچنے میں آسانی ہوگی۔ لاشعور

میں ان نقادوں کو بالکل دل چسپی نہیں تھی، کیوں کہ لاشعور پھر گیسو دراز پیدا کرتا ہے، جب کہ شعور تو وطنی اور قومی شاعری کی مانند اتنا صاف ستھرا ہوتا ہے کہ لیڈروں کی بھی سمجھ میں آجاتا ہے چنانچہ انھوں نے فیصلہ کیا کہ شاعر کے خیالات پیداواری رشتوں کے کھیتوں میں پیدا ہوتے ہیں اور طبقاتی کش مکش کی سیڑھیاں چڑھ کر شاعری کی بالائی منزل کے جھروکوں سے جھانکتے ہیں۔ یعنی غالبؔ کے غم کی بھی کچھ اقتصادی بنیادیں ہیں اور کاروبارِ جہاں کے متعلق خالقِ کائنات کے خلاف غالب کی شکایتیں ان شکایتوں سے جو پروفیسروں کو عام طور پر اپنے ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ سے ہوتی ہیں بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ پروفیسر اپنے ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ کے ماتحت ہوتا ہے۔ ٹائم ٹیبل کے مطابق کام کرتا ہے، اور وہی سوالات پوچھتا ہے جن کے جوابات اسے معلوم ہوں۔ شاعر کا یہ حال ہے کہ وہ اللہ میاں کے قابو میں نہیں رہتا، کبھی عصری آگہی کے ٹائم ٹیبل کے مطابق شعر نہیں کہتا، اور ہمیشہ ایسے سوالات کرتا ہے جن کا کوئی جواب کسی کے پاس نہیں ہوتا۔ پروفیسر دھرنا دیتے ہیں اور ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ ٹرانسفر ہو جاتا ہے طالب علم ہڑتال کرتے ہیں اور نصاب، پروفیسر اور امتحان کی تاریخ سب کچھ بدل جاتی ہے۔ کیا شاعر دھرنا دے سکتا ہے کہ جمادی الآخر تک اس کے مجموعۂ کلام کی کل یعنی پانچ سو کاپیاں نہیں بکیں، تو وہ کان پر قلم اور بغل میں پوتھی رکھ کر بانجھ عورتوں کو ایسے بیٹے کی بشارت دینے کا پیشہ شروع کردے گا جو بڑا ہو کر شاعر نہ بنے شاعر کے پاس مضامین غیب سے آتے ہیں۔ کیا وہ حضورِ غیب میں عرضی بھیج سکتا ہے کہ مثلاً عصری آگہی کا تقاضا ہے کہ مخصوص عنوانات پر مخصوص زاویۂ نظر سے، مخصوص لوگوں کو پسند آئیں۔ ایسی خاص الخاص چیزوں کی ایک مائیکروفلم عالمِ غیب سے اس پر نازل ہو۔ جو فرق خدا اور خدابخش لائبریری میں ہے وہی شاعر اور نقاد میں ہے۔ جو چیزیں نقادوں کو آسانی سے مل جاتی ہیں، ان کے لیے شاعروں کو جگر خون کرنا پڑتا ہے۔ لوگ ہڑتال ان اداروں کے خلاف کرتے ہیں جو ان کے مطالبات پورے نہیں کرتے۔ شاعر کے قافیہ کو جس چیز نے تنگ کیا ہوتا ہے وہ خود قافیہ ہوتا ہے۔ زبان شاعر کا وہ ضدّی افسر ہے جو اس کے مطالبات اور ضروریات کے سامنے ٹس سے مس نہیں ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ فنکاری کے مسائل بالکل وہ نہیں ہیں جو دوسرے پیشوں کے ہوتے ہیں۔ دست کار حکومت سے مطالبہ کر سکتے ہیں کہ ہمیں سوت نہیں ملتا، اچھے اوزار نہیں ملتے، کچا مال نہیں ملتا۔ مصوّر بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہمیں تو جرمنی کے رنگ اور امریکہ میں بنا ہوا کنواس چاہیئے۔ کیا شاعر، ناول نگار یا ڈرامہ نگار حکومت سے کہہ سکتا ہے کہ مجھے یورپ سے تکنک اور امریکہ سے پلاٹ منگوا دیجئے۔ یا جب تک ایک ہزار قارئین پیشگی رقم نہیں بھیج دیتے میں ناول نہیں لکھوں گا اور مجھیئے کہ قارئین نے رقم بھیج دی، تو کیا ضروری ہے کہ ناول لکھا ہی جائے، اور اگر لکھا بھی گیا تو کامیاب بھی ہو، اور اگر کامیاب بھی ہوا تو قدر و قیمت کے لحاظ سے معیاری بھی ہو۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب کی تخلیق میں ہر چیز اس قدر غیر یقینی اور غیر متوقع ہوتی ہے کہ دُلہا کے حسبِ دلخواہ آپ سہرا لکھ کر جائیں بھی تو دُلہن کا باپ شکایت کر بیٹھے گا کہ میری بیٹی کی ملاحت کا اتنی بلاغت سے ذکر کرنے کی کیا ضرورت تھی میاں!

کہنے کا مطلب یہ کہ پیشہ تو سپہ گری کا ہی اچھا۔ پیشہ کے طور پر شاعری ایک نکمّی چیز ہے۔ اس کی تصدیق ان تمام اشعار سے ہو جائے گی جو شعرا حضرت نے ہنرمندوں کی حالتِ زار پر کہے ہیں۔ ہنرمندوں کا ذکر آتا ہے تو ترقی پسند نقاد شاعروں اور دست کاروں میں تفریق نہیں کرتے۔ کہتے ہیں دست کار کارآمد چیزیں بناتا ہے، شاعر کارآمد

شعر کیوں نہ کہے۔ شاعر تو شاعر دہ تو صوفی کے ظہور تک کو دست کار طبقہ کے منصہ شہود پر آنے کا نتیجہ بتاتے ہیں، یعنی حلاج کی روحانی اڑان کا سلسلہ جب تک روئی دھنکنے کے مادی وسائل سے نہیں ملا لیتے وہ تصوّف پر بات نہیں کرتے۔ ایسی بھی مادہ پرستی کیا کہ آدمی پیٹ پر شہپر مارے بغیر دل و دماغ اور روح کا ذکر بھی نہ کر سکے۔ مساوات شکم پر معاشرے کی اقتصادی تعمیر کی جاسکتی ہے۔ مساواتِ دماغ پر تہذیبی زندگی کی ممکن نہیں۔ کوئی بھی معاشرہ ہو اعضائے رئیسہ میں دماغ کا مقام رئیس زادے ہی کا رہے گا۔ اس معنی میں ادب آرٹ اور کلچر اشرافیہ ہے۔ وہ بہترین دماغوں کے بہترین لمحات کی بہترین سرگرمیوں کا ثمر ہے۔ وہ زماں اور مکاں کی پیداوار ہونے کے باوجود آفاقی اور پائدار قدروں کا حامل ہوتا ہے۔ اس کائنات میں آدمی کی زندگی کبھی پھولوں کی سیج نہیں رہی۔ فطرت کی مخالف طاقتوں کے سامنے کبھی نہ ختم ہونے والی جدوجہد، ایک مسلسل پیکار، ایک پیہم مشقت آدمی کا مقدر رہی ہے۔ تہذیب اس کے ساتھ نہ ہو، سنگیت کی گت، ناچ کا لہراؤ، مصوّری کے رنگ، گیتوں کی تھرتھراہٹیں اور کہانیوں کی حیرت ناک فضاؤں کا اسے سہارا نہ ملے، تو آدمی کی زندگی، زندگی کی پوری طاقت، سخت پتھریلی زمین سے، اناج کے دو دانے نکالنے، اور اپنا رشتۂ حیات برقرار رکھنے کی حیوانی مشقت میں صرف ہو جائے۔ لیکن آدمی نے اندھی فطرت کی مخالف طاقتوں کو کبھی خود پر غالب ہونے نہیں دیا۔ اسے محنت کرنا تھی سو کی، لیکن محنت کے گیت تخلیق کیے۔ فصل کاٹنا تھی سو کاٹی لیکن کٹائی کے ناچ ایجاد کیے اور جب رات تاروں کے دیئے جلاتی تو وہ ایک تھکے ہوئے جانور کی مانند سونے کی بجائے گھر کے آنگن اور گاؤں کی چوپال پر ان کہانیوں، داستانوں اور اساطیر کا سیّاح بنتا جو دیوتاؤں اور دانوؤں، رشیوں اور تپسویوں، بیوقوف راجاؤں اور عقلمند وزیروں، بہادر راجکماروں اور خوب صورت شہزادیوں، خوفناک جادوگروں اور خوابناک پرستانوں، سخی لیٹروں اور جابر حکمرانوں، چالاک ٹھگوں اور لالچی ساہوکاروں، نادان پنڈتوں اور بیوقوف برہمنوں، سورماؤں اور ستیاحوں، رن میدان میں کیسریا کرتے ہوئے شور دیروں اور آگ میں چھلانگ لگاتی ہوئی ستی عورتوں، اڑن کھٹولوں اور کل کے گھوڑوں، بالشتیوں کے دیس اور اکھشسوں کے جزیروں، جنگلوں، صحراؤں، سمندروں اور ستاروں، چرند، پرند، درند، جنّات، بھوت، پریت اور چڑیلوں کی دنیا ہے۔ آدمی کے تخیل کی کوئی سیمائیں نہیں اور اس کی فنتاسی کی کوئی حدود نہیں۔ آدمی کسی بھی دور میں کسی بھی سطح پر کسی بھی طبقہ میں رہا ہو، وہ موسیقی، رقص اور شاعری سے بے بہرہ نہیں رہا۔ وہ ہمیشہ تخیل کے پر لگا کر ان دیکھی ان جانی فضاؤں میں اڑتا رہا ہے، اور وقت کے بھاگتے ہوئے لمحوں کو لفظوں میں قید کرتا رہا ہے۔ فوک لور اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری، رقص، موسیقی اور داستاں طرازی کبھی کسی برگزیدہ طبقہ کا اجارہ نہیں رہا۔ تعلیم یافتہ طبقہ کے ہائی آرٹ سے الگ، اور ان کی ناک کے نیچے غیر تعلیم یافتہ عوام اپنا آرٹ تخلیق کرتے رہے ہیں۔ ان کے آرٹ میں ہر مقام، ہر موسم، ہر کام ہر واقعہ ہر تہوار، ہر رسم، اور تخیل کی ہر آوارہ اڑان کی صورت گری ہے۔ انھوں نے ملہار کے گیت گائے اور پھاگن کے بھی، بیج بونے کے اور کھلیان کے بھی، ناؤ چلانے کے اور لنگر پھینکنے کے بھی۔ ماؤں نے گیت گا کر بچّوں کو سلایا، بچّوں نے کھیل کود کے گیت گا کر بچپن بتایا، جوانوں نے چندریا کے گیت گا کر گالوں کو تمتمایا، اور پھر منڈوا بندھا تو بیاہ کے گیت گائے اور ڈولی آئی تو بابل کی تان اڑی، اور پھر بچھڑے بالم ہیں اور پردیسی کی یاد ہے اور بارہ ماسہ ہے۔ عوامی آرٹ کی جمالیات کسی ایک مقصد ایک موضوع، ایک

طریقۂ کار کی پابند نہیں تھی۔ عوامی آرٹ پوری زندگی کو آرٹ میں منتقل کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ کوئی موضوع اس کے لیے پست نہیں کوئی واقعہ غیر اہم نہیں، اور کوئی اسلوب، کوئی تکنک، کوئی طریقۂ کار معیوب نہیں۔ وہ اخلاقی کہانیاں کہنے سے ہچکچاتا نہیں، لیکن فنتاسی کی خوابناک فضاؤں میں اڑنے سے شرماتا بھی نہیں۔ یہ آرٹ، بچوں کو گا کر سلاتا ہے، نوخیز لڑکیوں کو جھولے جھلاتا ہے، گبرو جوانوں کے لہو میں چنگاریاں بھرتا ہے، محنت کشوں کو محنت پر اکساتا ہے، دنیا کی بے ثباتی کے گیت سنا کر بوڑھوں کے لیے موت کو قابلِ قبول بناتا ہے، اور مرنے والوں کے مرثیے گا کر غم کو گوارا بناتا ہے۔ آرٹ کی اس رنگارنگی، تنوع اور پہنائی کا وہ لوگ تصوّر بھی نہیں کر سکتے، جو آرٹ سے صرف ایک سماجی مقصد اور ایک سیاسی آئیڈیولوجی کے پرچار کا کام لینا چاہتے ہیں۔ عوامی آرٹ کی کوئی بوطیقا نہیں، کوئی فلسفۂ جمالیات نہیں، اس کی تخلیق اور اس سے لطف اندوزی کا کوئی شعوری کوئی سوفسطائی کوئی مکتبی طریقہ نہیں۔ گیت ننھے منّے پرندوں کے ایک رنگین ٹولے کی مانند گاؤں گاؤں سفر کرتے ہیں۔ ایک علاقہ سے دوسرے علاقہ میں، ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل ہوتے ہیں اور ہر جگہ اور ہر دور میں نیا رنگ اور نیا آہنگ پیدا کرتے ہیں، کیونکہ وہ کسی ایک شخص کی میراث نہیں ہوتے، وہ اجتماعی ملکیت ہوتے ہیں، غیر شخصی ہوتے ہیں، گم نام ہوتے ہیں اور غیر تحریری ہوتے ہیں۔ وہ نوکِ زبان پر حرکت کرتے ہیں۔ حافظوں میں محفوظ رہتے ہیں اور سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے ہیں۔ لوک گیت کے لیے ضروری ہے کہ کمیونٹی غیر تعلیم یافتہ ہو، ایک تہذیبی اور تمدنی اکائی ہو۔ لیکن یہ تہذیب اور تمدّن پیچیدہ نہ ہو، بلکہ اس میں قبائلی زندگی کی سادگی ہو، اور وہ معصوم اور بے لوث تحیّر ہو، جو آدمی آغوشِ فطرت میں پہلی بار آنکھ کھلنے پر محسوس کرتا ہے۔ لوک گیتوں کے لیے ضروری ہے کہ آدمی میں وہ لمس ہو جو چیزوں کو چھونے میں ایک پر کیف سرشاری محسوس کرے، وہ آنکھ ہو جو چیزوں کو اس طرح دیکھے گویا پہلی بار دیکھ رہی ہے، ایک کھلنڈرے آوارہ بچّہ کا وہ بے مقصد لیکن پر جوش جذبۂ تجسس ہو جو حیرت زدہ نظروں سے طلسماتِ جہاں کے پردے چاک کرتا چلا جاتا ہے۔ لوک گیت میں لفظ شئے کی علامت ہے، اسی لیے لوک گیت چیزوں کو نام دیتا ہے اور شبدوں کی سیدھی سادی ریکھاؤں سے جیتی جاگتی تصویروں کے رنگ بکھیرتا ہے۔ لوک گیت پڑھنے کی نہیں گانے کی چیز ہے، اور جب لفظوں کو آواز لے، دُھن اور ڈھول کی دھمک کے سہارے مِل جاتے ہیں تو الفاظ اپنے معنی کی توسیع کرتے ہیں اور جذبہ جو الفاظ میں قید ہے جب سنگیت کی لہروں پر تیرنے لگتا ہے، تو نئی لرزشیں پیدا کرتا ہے، اور اتنا چھوٹا نہیں رہتا جتنا لفظوں میں نظر آتا ہے۔ عوامی آرٹ اتنا تو غیر شعوری ہوتا ہے کہ لوگ گاتے ہیں اور نہیں جانتے کہ کیوں گا رہے ہیں، ناچتے ہیں اور نہیں جانتے کہ کیوں ناچ رہے ہیں۔ ان سے جا کر کہیے تو سہی کہ سڑک کوٹنے اور پتھر کھینچنے کے گیت اس لیے ہیں کہ تمہاری مشقت کے بوجھ کو ہلکا کریں، ایک ہی جواب ملے گا۔ ''ارے بھائی! بے چارہ گیت یہ بوجھ کیا اٹھائے گا، اسے تو ہمیں ہی اٹھانا ہے۔''

آپ دیکھیں گے کہ ہائی آرٹ اور لوک آرٹ میں بہت فرق ہے۔ لیکن دونوں کے تخلیقی اور نفسیاتی محرّکات لگ بھگ ایک ہی رہے ہیں۔ آدمی اس مشقت سے بھری زندگی میں مسرّت کے چند لمحوں کو گرفتار کرتا رہے۔ ہائی آرٹ کی اپنی ایک بوطیقا ہے۔ ایک فلسفۂ جمالیات ہے، لیکن اپنی تمام فلسفہ طرازیوں کے باوجود ہائی آرٹ

جاندار اسی وقت بنا ہے جب اس نے مقصدیت اور منصوبہ بندی سے دامن چھڑا کر ہنسنا اور برجستگی کے معنی سیکھے ہیں اور مشاہدے کی پاکیزگی، تخیل کی بے پروازان اور تخلیقی جبلّت کی شوربدہ وسری کو مکتب، ریاست، اور آیڈیولوجی کے ٹھٹھرے ہوئے حصاروں سے باہر نکل کر زندگی کی آزاد کھلی فضاؤں اور تجربات کی اسیم جولانگاہوں کی وسعت عطا کی ہے۔ رومانیت مکتبی کلچر کے خلاف بغاوت تھی علامت پسندی بورژواژی کلچر کے خلاف بغاوت تھی اور جدیدیت ریاستی اور کمرشیل کلچر کے خلاف بغاوت ہے۔ فنکار نے فن کے شعلہ کو ہمیشہ برہنہ انگلیوں سے چھوا ہے۔ تازگی، تنوع اور نگارنگی اس کا حصن حصین ہے۔ بے لوث مسرّت، بے مقصد تجسس اور آزاد انکشاف اس کی حیاتیاتی قوتیں ہیں۔ وہ گھبراتا ہے، چیزوں کو دوسروں کی نظر سے دیکھنے سے، وہ شرماتا ہے تخیل کو مستعار خیالات کا کشکول بنانے سے، وہ بدکتا ہے تصوّرات کی پابندیوں اور جذبات کی زنجیروں سے۔ وہ وہی کہتا ہے جو اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتا ہے۔ اس کا احساس اس کی سچائی اور اس کا تخیلی اور تخلیقی تجربہ اس کی صداقت ہے۔ آرنلڈ کا ایک مصرع ہے

ONLY WHAT WE FEEL, WE KNOW

اور ایٹس نے کیا خوب کہا ہے:۔

''سب کچھ کہنے اور کرنے کے بعد، ہم نہیں جانتے کہ کیوں، لیکن محسوس کرتے ہیں کہ شاید ہماری غیر عقلیت دوسرے آدمی کی سچائی سے بہتر ہوگی، کیوں کہ وہ ہماری روح کی آنچ میں پک کر تیار ہوئی ہے، اور منتظر ہے کہ سچائی کی مکھیاں آکر اس میں رہیں اور اپنا میٹھا شہد بنائیں۔''

حقیقت سے اپنا رشتہ برقرار رکھتے ہوئے اپنی ذہنی آزادی کو قائم رکھنا فنکارانہ شخصیت کے ارتباط کا بنیادی پتھر ہے۔ عام آدمی، عوام، پبلک، ہیئتِ اجتماعیہ یہ سب تجریدات ہیں۔ فنکار کی ان سے کوئی علیک سلیک نہیں۔ ہر آدمی ایک بند کتاب اور ورقِ سادہ ہے، اور فنکار اسے اس وقت تک سمجھ نہیں پاتا جب تک اسے اپنے فن کا موضوع نہ بنائے۔ زندگی میں عام آدمیوں کے متعلق ہمارا علم کتنا محدود ہوتا ہے، جب کہ ناول اور ڈرامے کے کرداروں کے متعلق ہم باتیں کرتے نہیں تھکتے۔ جتنی تنقیدیں ہملٹ کے کردار پر لکھی گئی ہیں اتنی بھلا کونسی تاریخی شخصیت پر لکھی گئی ہوں گی تاریخی کرداروں کے مقابلہ مں ہم افسانوی کرداروں کو زیادہ پسند کرتے ہیں کیوں کہ افسانوی کرداروں کا ہمارا علم زیادہ مکمّل ہوتا ہے۔ یہ ایک روح فرسا حقیقت ہے، لیکن اسے قبول کیے بغیر چارہ نہیں کہ زندگی میں آدمی دوسرے آدمی کو بہت کم سمجھ پاتا ہے۔ ہم چاہیں تب بھی ہماری اندرونی شخصیت کو وہ شخصیت جو بذاتِ خود ایک کائنات ہے، انجمن آرزو اور محشرِ خیال ہے، بے نقاب نہیں کر سکتے۔ ہمارا علم محض ایک فریب، قریبی تعلّقات محض ایک دھوکا ہیں لیکن افسانوی کرداروں کو ہم سمجھتے ہیں اور ان کے ذریعہ دوسرے انسانوں کو بھی ہم بہتر طور پر جان سکتے ہیں۔ افسانوی کردار کا ہمارا علم مکمّل ہوتا ہے کیونکہ اس کو تخلیق کرنے والا اسے اچھی طرح مکمل اور بھرپور طور پر جانتا ہے۔ اسی لیے تو ای۔ ایم فارسٹر نے یہ حیرت انگیز انکشاف کیا ہے کہ اگر خدا بھی کائنات کی کہانی سنائے تو کائنات بھی افسانہ بن جائے گی۔

عام آدمی یا AVERAGE آدمی، یا طبقاتی آدمی سیاسی اور اقتصادی اکائیاں ہیں۔ سماجی علوم کا طریقۂ کار تعمیمات، تقسیمات، درجہ بندی اور اعداد و شمار کی بنیادوں پر قائم ہے۔ فنکار کو اس طریقۂ کار سے کوئی

سروکار نہیں اس لیے کامیو نے کہا ہے کہ فنکار کو تجریدات میں نہیں بلکہ اپنے گوشت اور پوست میں جینا چاہیے۔ اپنی کھال میں جینے کا مطلب ہے زندہ احساس کی سطح پر جینا، آدمی کے تصوّر کو نہیں بلکہ اس کی حقیقت کو بیان کرنا۔ دنیا کا بڑا ادب آدمی کے آدرشی تصوّر کو نہیں بلکہ اس کی حقیقی زندگی کو پیش کرتا ہے۔ ہر آدمی ایک فرد ہے۔ ایک ایسی اکائی جو بذاتِ خود اپنی کائنات ہے۔ اس کے اپنے ذاتی مسائل میں جو دوسرے انسانوں سے ذاتی تعلقات قائم کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ اسی لیے آدمی میں ایک فرد کی حیثیت سے دل چسپی لینے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ فنکار اس کی سماجی حیثیت کو نظر انداز کرتا ہے۔ سپنڈر نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ آدمی محض اپنی کھال میں نہیں جیتا۔ وہ کھال پر کپڑے پہنتا ہے گھر بناتا ہے۔ اس کے مسائل محض ذاتی نہیں ہوتے بلکہ سماجی اور سیاسی بھی ہوتے ہیں۔ فن کار آدمی کو محض کھال میں نہیں دیکھتا بلکہ اس کے سماجی اور سیاسی رشتوں کے پس منظر میں بھی دیکھتا ہے۔ لیکن دیکھتا ہے وہ آدمی ہی کو، اُس آدمی کو جو ایک فرد ہے، اس خیالی پرچھائیں کو نہیں جو کسی سیاسی، مذہبی، یا فلسفیانہ آدرش کی تخلیق ہے، وجہ یہ ہے کہ ادب آدمی جو کچھ ہے وہ تو بیان کرسکتا ہے، آدمی کو کیا ہونا چاہیئے وہ بیان کرنے سے قاصر ہے۔

سماجی علوم آدمی کے سماجی اور سیاسی مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں۔ مثلاً عام آدمی کا مسئلہ روٹی کپڑا مکان، ریڈیو اور گیس کا چولہا ہے۔ عام آدمی کے مسائل مادّی ضروریات کی تسکین کے مسائل ہیں۔ لیکن قدرت کی طرف سے جو خصوصی صلاحیتیں فنکار کو عطا ہوئی ہیں۔ مثلاً قوتِ تخیل، قدرتِ زبان اور جذباتی اور احساساتی دنیاؤں کے مشاہدے کی طاقت، وہ ایک عام آدمی کے روٹی کپڑے کے مسائل حل نہیں کرسکتیں۔ فنکار کی دل چسپی فرد کے انہی مسائل سے ہوتی ہے جو سماجی علوم کے دائرے سے باہر ہوتے ہیں۔ فنکار انسان کو اس کی ذات کی آگہی بخشتا ہے، اس کی روحانی، اخلاقی اور نفسیاتی کش مکش کو پیش کرتا ہے۔ اسے زندگی کی قدروں کا شعور عطا کرتا ہے۔ اگر ان چیزوں کی کوئی قیمت ہے تو فنکار کو آزادی سے اپنا کام کرتے رہنا چاہیئے۔ اور اس سے وہ کام نہیں لینا چاہیئے جو اقتصادی کمیشنوں کا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ فنکار اپنے وقت کے بڑے سیاسی واقعات اور اہم معاشی نظریات سے بے خبر ہو کر لکھتا رہے۔ یہ نہ تو ممکن ہے نہ ایسا ہوا ہے۔ انیسویں صدی دنیا بھر میں عوام کی بیداری کی ایسی صدی ہے جس کی مثال تاریخ عالم میں نہیں ملتی۔ انیسویں صدی کی آخری دہائیوں کا انگریزی فرانسیسی اور روسی ادب، بیسویں صدی خصوصاً ۱۹۲۰ء کے بعد کا دنیا بھر کا ادب عوامی بیداری اور مارکسی اور اشتراکی خیالات کا ادب رہا ہے۔ لیکن اس ادب کی تاریخ بھی یک طرفہ نہیں رہی بلکہ خواب اور شکستِ خواب اور پھر ازسرِ نو تعمیر خواب کی ایسی کہانی رہی ہے جو ایقان و تشکیک کی پیہم کش مکش کی آئینہ دار ہے۔ وجہ یہ ہے کہ تاریخ کا دھارا ایک ہی سمت میں نہیں بہتا بلکہ بڑے پیچ کھا کر بڑے نشیب و فراز سے گزرتا ہے اور غیر متوقع سمتوں کی طرف بہنے لگتا ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کا ادب عام آدمیوں ہی کا ادب ہے۔ ڈرامے میں ابسن نے عام آدمی کو المیہ ہیرو بنا کر یہ بات ثابت کردی کہ المیہ کے لیے برگزیدہ انسانوں کی شرط ضروری نہیں۔ ابسن سے لے کر آرتھر ملر تک اور چیخوف بالزاک ڈکنس اور پریم چند سے لے کر فاکنر، سٹائن بک، لارنس، منٹو اور بیدی تک سبھی ممتاز فنکاروں کا ادب عام آدمی ہی کی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن یہ ادب عام آدمی کو GLORIFY یا IDEALISE نہیں کرتا۔ کرشن چندر کا مارکسی ادب کرتا ہے، اسی

لیے اس کا سماجی کردار کمزور ہے۔ فنکار کو ایسی باتوں میں دل چسپی نہیں کہ عام آدمی ایماندار ہے، معصوم ہے، بے غرض ہے، محبت کرنے والا ہے، انسان دوست ہے، اور انقلابی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ عام آدمی خود غرض، حریص، ضعیفِ الاعتماد، شہرت پسند، جاہ طلب، اقتدار پرست، تنگ نظر دقیانوسی ناروادار سفلہ، بدمزاج، غیبت کرنے والا، کام سے جی چرانے والا، بازاری مذاق، قبائلی ذہنیت اور بھیڑ چال والا جانور بھی ہوسکتا ہے اور رہا ہے، اور ہے۔ عام آدمی کیسا ہے اس کی پرکھ ہڑتالوں کے جلوس اور انقلابی جنگ کے میدانوں میں نہیں بلکہ اس کے کنبہ، احباب، اور پڑوسیوں اور شہریوں کے بیچ یعنی اس کے انسانی تعلقات کی بنیاد ہی پر ہوسکتی ہے۔ اسی لیے میدان جنگ سے گھر لوٹتے ہوئے جہادیوں سے رسول اللہ نے کہا تھا، اصل جہاد تو اب شروع ہوگا۔ گھر جو انسانی تعلقات کی علامت ہے، مجاہدہ، مکاشفہ اور عرفان ذات کی پہلی منزل ہے۔ جلوس میں استحصال کے خلاف نعرے لگانے والا آدمی کیا یہ بات جانتا ہے کہ خاندان بذاتِ خود سماجی استحصال کا ایک محفوظ حصار ہے۔ خاندان کے خلاف انارکسٹوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ اس قدر بے چین کرنے والا ہے کہ ریڈیکل تک اس پر غور کرنے کو تیار نہیں۔ بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ سیاسی انقلاب کوئی ایسا پوتر جل نہیں کہ اس میں چتسمہ لے کر آدمی انسان بن جائے فنکار نے عام آدمی کو سیاست اور بے محابا تشدد کا صید زبوں ہوتے دیکھا ہے۔ عام آدمیوں ہی کو فناٹک بنا کر ہٹلر نے گیس چیمبر قائم کیے تھے۔ عام آدمی اس درندگی کو برداشت ہی نہیں کرتے رہے بلکہ چلاتے رہے۔ سوال یہ ہے کہ صدیوں سے ساتھ رہنے والے پڑوسیوں کو کیوں نذرِ آتش کردیتے ہیں۔ اپنے بچوں سے پیار کرنے والے دوسروں کے بچوں کو سنگینوں پر کیوں اچھالتے ہیں۔ اپنی عورتوں سے محبت کرنے والے دوسری قوم کی عورتوں کی چھاتیاں کیوں کاٹ ڈالتے ہیں۔ اس سے تو ایک ماہر نفسیات کی یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ آدمی اپنی روح، اپنی تقدیر اور اپنے ارادہ کا مالک نہیں ہے۔ بلکہ اپنی وحشیانہ جبلتوں ہی کا غلام رہا ہے۔ وہ اپنی جبلی خصوصیات میں اپنے حیوانی بزرگوں کے دوش بدوش زندہ ہے۔ کسی نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ اچھے امریکی کم ہیں کیوں کہ اچھے لوگ کم ہیں۔ تہذیب و تمدن کا غازہ بہت مہین ہے اور اس کے پیچھے بھیڑیئے کے خونخوار چہرے کی جھریاں بہت بھیانک ہیں۔ کسی کی یہ بات بھی یاد رکھئے کہ عام آدمی میں عام آدمی بھی اسی وقت دل چسپی لیتا ہے جب وہ عام سطح سے کچھ اوپر اٹھ جاتا ہے۔ آگ کے خوف سے جب پورے ہجوم میں بھگدڑ مچ جاتی ہے تو یہ افراد ہی ہوتے ہیں جو اپنا ذہنی توازن قائم رکھتے ہیں اسی لیے فنکار کی دل چسپی اگر عام آدمی میں ہے تو ایک فرد کے طور پر ہے۔ ایک سیاسی اکائی، ایک اجتماعی طاقت ایک FORCE کے طور پر نہیں۔ عام آدمی اور عوام کو ایک طاقت کے طور پر فنکار نہیں بلکہ سیاسی آدمی استعمال کرتا ہے۔ عوام میں کوئی ایسی چیز نہیں جو انھیں فطری طور پر انقلابی یا ترقی پسند بنائے۔ یہ بات تو خود لینن کو تسلیم کرنی پڑی تھی کہ عوام اشتراکی سماج کے قیام میں خود بخود رضا مندی سے حصہ نہیں لیتے، بلکہ جیسا کہ اشتراکی روس اور چین کی تاریخ سے ظاہر ہے، انھیں کبھی ترغیب سے، تو کبھی خیر سے اپنی پرانی وابستگیوں سے دور کرنا پڑتا ہے۔ پھر نئے معاشرہ کی تشکیل کا کام بیورو کریسی اور قانون کی سخت گیری کو جنم دیتا ہے۔ مانوس اخلاقی قدریں اور ذہنی اور جذباتی وابستگیاں زیر و زبر ہوجاتی ہیں اور انسانی تعلقات کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ انسانی معاملے پھر محض اقتصادی نہیں رہتے بلکہ اخلاقی اور جذباتی بن جاتے ہیں۔ فنکار پھر سوال

پوچھنے لگتا ہے، اجتماعی معاشرے میں فرد کی اہمیت کیا ہے۔ کیا وہ محض ذریعہ ہے ریاست کے استحکام کا۔ کیا نیک مقاصد کے حصول کے لیے مذموم ذرائع کا استعمال مستحسن ہے۔ فنکار پھر شکایتوں کا دفتر باز کرتا ہے اور عام آدمی نے کیا کھویا ہے اور کیا پایا ہے اس کی کہانی سناتا ہے۔ اشتراکی روس کے سرکش فنکاروں نے اشتراکی ریاست کی بھٹئی نہیں کی کیوں کہ یہ کام اردو زبان کے شاعر بہتر طور پر کر سکتے تھے کہ قصیدہ خوانی اور درباداری انھیں ورثہ میں ملی ہے۔ سرکش شاعروں نے ریاست بیوروکریسی، احتساب، اور کھوکھلی اجتماعیت کے خلاف آواز بلند کی اور جلاوطن ہوئے۔

عوام کی سیاسی طاقت (اور ضروری نہیں کہ یہ طاقت ترقی پسند ہی ہو) کے ساتھ وفاداری ایک الگ چیز ہے اور عوام کے ساتھ حیاتیاتی رشتہ دوسری چیز ہے۔ والٹ وہٹ مین نے عوام کے ساتھ SOLIDARITY کے گیت گائے ہیں۔ ایسے گیت اب کیوں ممکن نہیں رہے اس کے جواب میں صنعتی تمدن کی لائی ہوئی برکتوں کی اس کہانی کو دہرانا پڑے گا جس نے COMMUNITY کو نان شبینہ کی تگ ودو میں مبتلا بڑے شہروں کے اجنبی انجان اور بے چہرہ CROWDS میں بدل دیا ہے۔ عوام کا شاعر وہ نہیں ہوتا جو عوام کی محبت کے گیت گاتا ہے اسی طرح قومی شاعر بھی وہ نہیں ہوتا جو حب الوطنی کے گیت گاتا ہے۔ جن لوگوں اور جس ملک میں شاعر رہتا ہے، ان لوگوں اور اس ملک کے ساتھ شاعر کا رشتہ اِس قدر پیچیدہ اور پراسرار حد تک مبہم ہوتا ہے کہ لوگوں اور ملک کی صاف ستھری قصیدہ خوانی ایک پیچیدہ تعلق کا SIMPLIFICATION معلوم ہوتی ہے۔ جس طرح پھول کے رنگ روپ نرمی اور سگندھ میں زمین اور گردوپیش کی فضاؤں کا رس کس بسا ہوتا ہے، اور آپ پھول کے کسی جزو پر انگلی رکھ کر یہ نہیں بتا سکتے کہ اس میں زمین اور فضا کا کونسا عطیہ ہے، اسی طرح فنّی تخلیق میں فنکار کے وطن اور اس کی قوم کی مخصوص تہذیبی تمدنی اور روحانی فضا کا عرق شعری پیکروں، علامتوں اور استعاروں میں جورگِ گل کی طرح فن پارے میں پھیلے ہوتے ہیں، لہو بن کر دوڑ رہا ہوتا ہے۔ لفظ جب شعری پیکر بنتا ہے تو تصویر بن کر آنکھوں کے سامنے رنگ بکھیرتا ہے، اور بو بن کر حواس پر چھا جاتا ہے۔ لفظ کی بو میں اس دھرتی کی سگندھ، آواز میں زمین کی موسیقی، اور رنگ میں ان فضاؤں اور موسموں کی رنگارنگ دھنک کھلی ہوتی ہے جن میں فنکار سانس لیتا ہے۔ ایٹس نے کیا پتہ کی بات کہی ہے۔'' کوئی بھی شاعری اس وقت تک بڑی نہیں ہوسکتی، جب تک وہ قومی نہ ہو، اور کوئی بھی قوم اس وقت تک بڑی نہیں ہوسکتی، جب تک وہ بڑی شاعری پیدا نہ کرے۔'' فنکار کا اپنے وطن اور اپنے لوگوں سے رشتہ زمین اور جڑوں کا رشتہ ہے۔ یہ رشتہ جب تک مضبوط نہ ہو فنّی تخلیق کا پھول کھل ہی نہیں سکتا۔ تخلیق کا لفظ بذاتِ خود میکانکی رشتہ کی نفی اور جڑوں کی استواری کا اثبات ہے۔ اتنے زبردست بے جڑی کے احساس کے باوجود جدید فنکار کا تخلیقِ فن کا عمل بذاتِ خود ایک اثباتی رویہ ہے اور اس معاشرہ کا جواب بھی جو نہایت بے دردی سے اس کی جڑوں کو اکھیڑتا چلا جاتا ہے۔ یہ آرٹ کی معاشرہ پر فتح ہے۔ اپنے وطن اور اپنے ہم وطنوں سے لگاؤ کا ثبوت فنکار کا فن ہے اور اسے اس بات کی ضرورت نہیں رہتی کہ وہ الگ سے ہٹ کر قومی وطنی اور ملّی شاعری کے ذریعہ اپنی دیش بھگتی کا اعلان کرے۔ اسی لیے راشٹرکوی اور شاعرِ ملّت وغیرہ قسم کے القابات شاعروں کے قد کو کم کرتے ہیں۔ باوجود اس کے کہ مرزا غالب نے ایک بھی قومی اور وطنی شعر نہیں کہا وہ سب سے بڑا راشٹرکوی تھا کیوں کہ وہ سب سے بڑا شاعر تھا۔ غالب نے جس طرح اس ملک کی

زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے وہ وہی شخص کر سکتا ہے جس نے اس ملک کے گرد و پیش کی نازک سے نازک لرزشوں کو اپنے وجود میں جذب کیا ہو۔ حسن عسکری نے ایک جگہ لکھا ہے۔ ''جب تک آدمی اپنی ایک ایک حس کو خارجی اشیاء میں داخل نہ کردے اور خارجی اشیاء کو اپنی ایک حس میں جذب نہ کردے۔ والیری کی سی شاعری پیدا نہیں ہوتی۔ ''وطنی شاعری جذباتی ہوتی ہے اور جذباتیت ایک قسم کی عیاری ہے کیونکہ وہ حقیقی سلگتے جذبہ کے فقدان کو لجلجے SENTIMENT سے پُر کرنے کا عمل ہے۔ مرد عورت سے محبت کرتا ہے تو وہ اپنی محبت کا اعلان نہیں بلکہ اظہار کرتا ہے، اور روح کا اظہار بوسے بنتے ہیں، ور عورت تو پہلے ہی بوسے میں جان لیتی ہے کہ بوسہ جذبہ کا پُرخلوص اظہار ہے یا جسم کی ہوسناک تڑپ۔ اعلان سے پروپیگنڈ اور اظہار سے آرٹ پیدا ہوتا ہے اور دونوں میں وہی فرق ہے جو چوما چاٹی اور ایک جلتے ہوئے بوسہ میں ہے۔ جس طرح مرد کی محبت جسم کی حرارت بن کر عورت کے بدن میں نفوذ کر جاتی ہے، اسی طرح فنکار کا دھرتی سے لگاؤ ایک تیز آنچ کی صورت اس کے پورے بدن کو دہکا دیتا ہے۔ بدن کا شعلہ جب جاگتا ہے تو منطق و زبان کی تتلی اپنے رنگین پر سمیٹ کر بیٹھ جاتی ہے۔ جب زبان اظہارِ حال کی بجائے اخفائے حال کا کام کرتی ہے تو ہر لفظ تمتمائے ہوئے رخسار کی مانند زیرِ زمین آگ کا آئینہ بنتا ہے، اور شاعری لفاظ خطابت کی بجائے تند تیز اور دہکتے جذبہ کی پرسوز زبان بنتی ہے۔ وہ آدمی جو اپنی بیوی اور بچوں کی محبت کا ڈھول پیٹتا ہے ابھی اس مقام میں ہے جہاں محبت پر آب دھارے کا متین بہاؤ پیدا نہیں کر سکی۔ ایسی محبت موج مضطر نہیں محض ابال ہوتی ہے۔ اسی لیے بڑے فنکار کے یہاں دیش پریم قوتِ حیات بنتا ہے۔ جب کہ راشٹر کویوں کے یہاں محض قوتِ زبانِ دیش پریم کا احساس فطری ہے۔ جب کہ دیش بھگتی کا جذبہ عائد کردہ، پھلایا ہوا، اور اپنی انتہائی شکل میں محدود خودغرض اور جارحانہ ہے۔ پھر دیش بھگت شاعر کو اپنے جذبات پر قابو نہ ہو تو دیش کی خوش حالی یا زبوں حالی احساس برتری یا احساس کمتری کا بیان بن جاتا ہے، جو اس کی محبت کو مشکوک بنا دیتا ہے۔ اذیت ناک خود ترحمی اور بے جا فخر و مباہات سے دیش بھگتی کی شاعری کو محفوظ رکھنا کافی مشکل ہے۔ اپنے وطن کے کرب کو جھیلنے والے فنکاروں کا رویہ کیسا ہوتا ہے اس کا مطالعہ اگر آپ کرنا چاہیں تو فسادات پر جدید شاعروں کی نظمیں پڑھئے۔ اپنے ہی دیش میں خود کو اجنبی محسوس کرنے والے شاعروں سے دیش کی مٹی نہیں چھوٹتی۔ اس لیے کوئی غصہ کوئی جھنجھلاہٹ کوئی بیزاری نہیں۔ درد کی اک دھند ہے جو دل کی خزاں زدہ ویرانیوں سے اٹھتی ہے اور گرد و پیش پر چھا جاتی ہے اس دھند میں دشمنوں کے چہرے بھی چھپ جاتے ہیں اور غم گساروں کے بھی، کیوں کہ درد کے اس مقام پر دونوں غیر متعلق اور غیر ضروری ہیں۔ صرف اس بچہ کے رونے کی آواز آتی ہے جسے اس کی ماں نے جھڑک دیا ہے لیکن بچہ پھر ماں ہی کا دامن تھامے بلک رہا ہے۔ ایک غم ناک لب و لہجہ اس شاعری کو وہ متانت اور دھیما پن عطا کرتا ہے جس کے سامنے دیش بھگتی کی شاعری، اس آدمی کی باتوں کی مانند جو بیوی اور بچوں کی محبت کا ڈھول پیٹتا ہے GARRILOUS معلوم ہوتی ہے۔ دیش بھگتی کی شاعری کا یہی باتونی پن ہے جس سے بالآخر وہ کوفت پیدا ہوتی ہے کہ ایک سرکش روسی شاعری کو کہنا پڑا کہ ''میرے وطن سے میں محبت کر سکتا ہوں ضروری نہیں کہ دوسرے ملکوں کے لوگ بھی کریں۔''

پیرویِ مغربی

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

پیرویِ مغربی

وہ لوگ جو مغرب سے استفادہ کے نام پر چراغ پا ہوتے ہیں وہ فن اور علم کے فرق کو سامنے رکھ کر بات نہیں کرتے۔ فنکار اپنی ہی تہذیبی زمین میں کنواں کھودتا ہے اور پانی نکالتا ہے۔ فن کا شجرِ پُر بہار اپنے ہی ملک اور اپنی ہی قومی تہذیب کی فضاؤں سے قوتِ نمو حاصل کرتا ہے۔ ہر فن چونکہ تخلیقی عمل ہے اس لیے نقالی اس کے لیے پیغام موت ہے۔ دوسری زبانوں کے ادب کی نقالی کی بات الگ رکھیے، شاعر اگر اپنی ہی زبان کے کسی قدآور شاعر کی نقل کرنے لگتا ہے، تو اپنی آواز اور اپنا رنگِ سخن تک پیدا نہیں کرسکتا۔ تازگی، ندرت اور انفرادیت تخلیق کے لوازمات اور تقلید کے دشمن ہیں۔ شاعر کی اپیل بین الاقوامی، اس کی قدریں آفاقی اور اس کے سروکار روحانی اور مابعد الطبیعاتی ہوسکتے ہیں، اور عموماً ہوتے ہیں، لیکن اس کی شاعری کا مزاج، منظرنامہ، اور فضائیں قومی، ملکی، نسلی اور ملی ہی ہوں گی۔ ایک تندرست اور توانا تہذیب دوسری تہذیبوں کے اثرات قبول کرتی ہے لیکن تقلید اور نقالی سے بچتی ہے۔ تہذیبی انجذاب کا عمل اتنا پیچیدہ ہے کہ یہ تک بتانا مشکل ہوجاتا ہے کہ مثلاً اقبالؔ، فراقؔ اور فیضؔ میں عجمی تہذیب کی سرحدیں کہاں ختم ہوتی ہیں۔ ہندوستانی تہذیب کے دھارے کہاں سے پھوٹتے ہیں اور مغربی تہذیب کے کون سے دھاروں سے کہاں اور کب اور کس طرح آمیز ہوتے ہیں۔ فراق پر بیک وقت خیام، حافظ، کالی داس اور بہاری میرؔ اور غالبؔ، ورڈزورتھ اور شیلی، کے اثرات کام کرتے نظر آتے ہیں اور ایک ہی نظم میں ان سب کا ایسا فیوزن ہوتا ہے کہ کسی کی الگ سے نشان دہی ممکن نہیں رہتی۔

سائنس اور سماجی علوم کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ ان کا تعلق خارجی حقائق کی تحقیق اور تدوین سے ہے اور یہ کام دنیا کے کسی بھی گوشہ میں ہوتا ہو اس کے اثرات عالم گیر ہوتے ہیں، لندن، ماسکو، یا جاپان میں بیٹھا ہوا ایک شاعر جو اجتہادات کرتا ہے اس میں دوسرے ملکوں کے لوگوں کو کم ہی دل چسپی ہوتی ہے اور ان اجتہادات کا دائرہ عموماً اس کی زبان تک ہی محدود رہتا ہے۔ لیکن لندن، ماسکو یا جاپان میں بیٹھا ہوا ایک سائنس داں اگر پلاسٹک کی کوئی نئی قسم ایجاد کرتا ہے تو سائنس کی دنیا تو کیا آپ کے اور ہمارے باورچی خانہ کا نقشہ بدل جاتا ہے۔ شئے جتنی آسانی سے آدمی کی زندگی میں داخل ہوتی ہے خیال یا تہذیبی قدر نہیں ہوتی۔ اسی لیے تہذیبی اثرات کے انجذاب کا عمل طویل عرصہ پر پھیلا ہوتا ہے۔ سائنسی اور سماجی علوم کے قوانین عالمگیر ہوتے ہیں، اسی لیے سائنس اور سماجی علوم قومی اور ملکی نہیں ہوتے۔ انگریزی ادب، فرانسیسی ادب، فارسی ادب کی طرح انگریزی، کیمسٹری، فرانسیسی نفسیات اور فارسی اقتصادیات جیسی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ کیمسٹری، نفسیات، اقتصادیات ملکوں اور قوموں سے بلند ایک مشترکہ ذخیرۂ علم ہے اور کسی بھی ملک و قوم کا شخص اس سے فائدہ اٹھا سکتا ہے اور اس میں اضافہ کرسکتا ہے۔ کیمسٹری،

نفسیات اور اقتصادیات کے مختلف ملکوں کے پروفیسر ایک دوسرے کے لیے اجنبی نہیں ہوتے اور برسوں تک ایک ہی تجربہ گاہ میں ایک ہی موضوع پر ساتھ ساتھ تحقیقی کام کر سکتے ہیں۔ مختلف ممالک اور زبانوں کے فنکار مشکل ہی سے ایک دوسرے کے قریب آ سکتے ہیں۔ ان کا تخلیقی کام اس قدر شخصی، داخلی اور منفرد ہوتا ہے کہ ان کے درمیان اشتراکِ عمل کا کوئی امکان نہیں ہوتا۔ دنیا کے ترقی پسند فنکاروں میں جو ایک برادری کا احساس پیدا ہوا تھا، اس کا تعلق فنکاری سے کم اور سیاسی آدرشوں سے زیادہ تھا۔ ورنہ عموماً تو ایک فنکار کو اس بات میں دل چسپی بھی نہیں ہوتی کہ دوسرا فنکار کیا کر رہا ہے۔ اسی لیے تو سائنس دانوں اور سماجی علوم کے پروفیسروں کی کانفرنسیں جتنی کامیاب، ثمر آور اور معنی خیز ثابت ہوتی ہیں ادیبوں اور فنکاروں کی نہیں ہوتیں۔ ایک جگہ جمع ہونے کے بعد فنکاروں کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کون سے موضوع پر بحث کریں، یا کون سی سطح پر بات چیت کریں۔ وہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ انھوں نے اتنی نظمیں اور ناولیں لکھیں، اور اب فلاں نظم یا ناول پر کام کر رہے ہیں۔ بات کلامِ بلاغت نظام سنانے یا ناول کا باب پڑھنے پر آ کر ختم ہو جاتی ہے۔ انھیں سنانے کا مرض اس لیے لاحق ہوتا ہے کہ سنانے کے علاوہ کچھ اور کر بھی نہیں سکتے۔ تخلیق کا فن ایسا نہیں ہے کہ اس کے طریقۂ کار صنعت گری، یا منفرد تخلیقی نفسیات میں دوسروں کو دل چسپی ہو۔ جب ایک میکینک بتاتا ہے کہ اس نے فلاں موٹر کار کو کیسے درست کیا، یا جب ایک ٹکنوکریٹ بتاتا ہے کہ اس نے فلاں مشین میں چند تبدیلیاں کر کے پولیوشن کو کیسے کم کیا، یا جب ایک سرجن کسی پیچیدہ آپریشن کا بیان کرتا ہے، یا ڈاکٹر کسی دل چسپ بیماری کا ذکر کرتا ہے تو ہم پیشہ لوگوں کو اس کی باتوں میں جو دل چسپی ہو سکتی ہے۔ ایسی دل چسپی ایک فنکار کی باتوں میں دوسرے فنکار کو نہیں ہو سکتی۔ فنکاروں کے سمینار اور ادیبوں کی کانفرنسیں عموماً غیر دلچسپ، لاحاصل اور مناقشات سے بھری ہوتی ہیں۔ ان کا بہترین اجتماع مشاعرہ ہی ہوتا ہے جس میں وہ سناتے ہیں اور دوسرے سنتے ہیں۔ مشاعرہ اہلِ ذوق کی محفلِ سخن کی ارتقائی شکل تھا۔ ادبی کانفرنس اور سیمنار میں ایسا کوئی ارتقائی عمل نظر نہیں آتا۔ وہ نقل ہے دوسرے علوم کی کانفرنسوں اور سیمنار کی۔ اہم ادبی رجحانات اور بڑی ادبی تحریکیں کافی ہاؤس اور شراب خانوں کی محفلِ احباب سے نکلی ہیں، کانفرنسوں سے نہیں۔ کالرج وڑزورتھ سے ملتا ہے تو پوری انگریزی شاعری کی فضائیں بدل جاتی ہیں۔ اور لیریکل بیلڈز کا دیباچہ نہ صرف رومانی تحریک کا مینی فسٹو ثابت ہوتا ہے بلکہ رومانی طرزِ احساس کی آیتِ مقدس اور کلاسیکی شاعری کے خلاف ایک پیکن بغاوت بن جاتا ہے۔ یہ دو آدمی جو کام کرتے ہیں وہ ٹوکیو کی پی ای این اور تاشقند کی رائٹرس کانفرنس سے بھی نہیں ہوتا۔ یہاں لوگ کیساروں کی تقریریں سنتے ہیں تالیاں پیٹتے ہیں، اور حق نمک ادا کرنے کی خاطر اپنے اپنے ملکوں میں جا کر پروپیگنڈا آرٹ لکھنے بیٹھ جاتے ہیں۔ ایسی کانفرنسیں مولویوں کا اجتماع نظر آتی ہیں جہاں حبلِ متین اور صراط مستقیم اور عقائدِ راسخہ اور تبلیغ دین کے مسائل پر رگیں تنتی ہیں۔ انعام واکرام، دستارِ فضیلت، اور عباؤں اور قباؤں میں دھنسا ہوا جلال الدین ابھی نہیں جانتا کہ تخلیق وعرفان کا شعلہ اندھیری گپھاؤں کے تخلیہ میں بھڑکتا ہے۔ ایک آوارہ درویش اپنی خونا بہ بار آنکھوں سے اسے دیکھتا ہے اور عباؤں اور قباؤں کے جال سے پھڑ پھڑاتا ہوا روح کا پرندہ آزاد ہو جاتا ہے۔ پھر کیا ہے؟..... اندھیرے غار کا تخلیہ، مرغ خوش نوا کی غزل خوانیاں، رقص میں لہراتے قدم، اور شمس تبریز کے

نغموں کا سوز وساز اور درد وداغ۔ ایسا ہی ایک مجذوب پیرس میں تھا جو قرض خواہوں سے بچنے کے لیے ہوٹلوں میں چھپتا پھرتا تھا۔ یورپ کی شاعری کا اس نے دھارا بدل دیا۔ ایسا ہی ایک دیوانہ لاہور کی سڑکوں پر پچیس پچیس روپے میں اپنی کہانیاں بیچا کرتا تھا۔ اُردو افسانہ کا اس نے رُخ موڑ دیا۔ رومی بودلیئر منٹو..... سب کے سب علامت ہیں اس دلِ وحشی کی جو آوارگی پر عافیت کوشی کو قربان کرتے رہے ہیں۔ کانفرنس ان بولوں کی ہوتی ہے جو صف بستہ ہاتھ پھیلائے کھڑے رہتے ہیں۔ ان آوارہ خرام بگولوں کی نہیں جو صحرا میں خاک بسر گھومتے ہیں۔

پھر فنکار جیسا جھگڑالو آدمی علم کے کسی اور شعبہ میں آپ کو دیکھنے نہیں ملے گا۔ الجھاؤ ہے زمین سے، جھگڑا ہے آسماں سے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ُ کی جس سے بات اس نے شکایت ضرور کی، اس کا جھگڑا اپنی ذات سے شروع ہوتا ہے۔'' I AM AT WAR WITH MYSELF آندرے ژید نے کہا تھا۔ گریبان تو چاک ہوتا ہی ہے۔ اندر سے ذات بھی کٹی پھٹی ہوتی ہے۔ دھندا ہی ایسا اختیار کیا ہے کہ جگر خون کرنا پڑتا ہے لوگ سمجھتے ہیں کہ دیوان مرتب ہو رہا ہے۔ میر صاحب ہی جانتے ہیں کہ کیسے کیسے دردوغم کی شیرازہ بندی ہو رہی ہے۔ پتہ نہیں ہتک اور فوبھابائی لکھتے وقت منٹو پر کیا گزری تھی اسے کہتے ہیں دشنۂ غم کو آر پار کرنا۔ کیا ہندوستان کی دیہی معیشت اور تعلیمی نفسیات پر بھی اسی طرح کتابیں لکھی جاتی ہیں؟ جس کے اعصاب بجلی کے تار کی مانند CHARGED رہتے ہوں اس سے نارمل BEHAVIOUR کی توقع ہی فضول ہے۔ پھر کمال تو یہ ہے کہ فنکار اس فن سے جھگڑتا ہے جسے اس نے اپنی زندگی بنایا ہے۔ ہر تیسرے روز گڑ کی دکان کھولنے اور کوئلوں کی دلّالی کرنے کی بات کرتا ہے۔ اُدھر عزّتِ سادات بھی گئی اور اِدھر ہو کے سیّد بنے چمار سلیم۔ فنکار کو جھگڑا ہوتا ہے اپنے ادب سے، اپنی ادبی روایت سے، اُن شاعروں سے جن کے زیرِ اثر وہ لکھتا ہے لیکن زیرِ اثر رہنا نہیں چاہتا۔ سائنس اور سماجی علوم میں ہر شخص اپنی بساط کے مطابق کام کرتا ہے اور رخصت ہو جاتا ہے۔ نہ بت شکنی ہے نہ روایت شکنی، نہ نئے پرانوں کا جھگڑا ہے نہ نسلوں کا۔ کوئی یہ نہیں کہتا کہ نیوٹن، ڈارون اور فرائڈ جھک مارتے رہے اور کام تو وہ ہے جو وہ کر رہا ہے۔ ادب میں تو جو بھی نئی نسل آتی ہے پرانی نسل کو مٹی دیتی آتی ہے۔ جدھر دیکھو اُدھر 'ہم چو مادیگرے نیست، کا طوطی بولتا ہے۔ اُدھر برنارڈ شا سیکسپیئر کو پچھاڑتا ہے، ادھر یاس یگانہ غالب کو۔ لوگ اقبالؔ کا عرس مناتے ہیں تو باقر مہدی انھیں علاّمہ سیال کوٹی کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ کسی سائنسداں، مورّخ، ماہرِ اقتصادیات کو سرکار کی طرف سے انعام واکرام ملتا ہے تو کوئی چوں چرا نہیں کرتا۔ سب جانتے ہیں ٹھیک ہے۔ تحقیقی کارنامہ کی قیمت عیاں ہے۔ شاعر کو انعام ملتا ہے تو سوائے اس کے بیوی بچّوں اور شاگردوں کے شاید ہی کوئی اور خوش ہوتا ہو، وجہ یہ ہے کہ شاعری کی قیمت عیاں نہیں ہوتی۔ یہاں ہاتھ کنگن کو آرسی والا معاملہ نہیں ہے اندھا ریوڑیاں بانٹتا ہے۔ جو شاعر ہی نہیں اس کے مجموعہ کو تین ہزار، جو شاعر وقت ہے اس کے نام پر تین حرف ایسے مواقع پر مبارکبادیوں کے خط عموماً وہی لکھتے ہیں جن کے پاس لکھنے کو کچھ نہیں ہوتا۔ رشک، حسد، رقابت، چھینا جھپٹی، پتھراؤ ادب کا بالکل نارمل موسم ہے۔ اس دھرتی پر بھونچال نہ آئیں تو کھیتی ہی نہ ہو۔ اسی لیے تو معمولی سے معمولی شاعر بھی نظم لکھتے وقت محسوس کرتا ہے کہ وہ دستی بم بنا رہا ہے۔ مشاعرہ میں اس طمطراق سے جاتا ہے گویا بساط کو الٹ دے گا، یہ چنگیزی اور نادری آن بان

سماجیات کے پروفیسروں کی قسمت میں کہاں۔ وجہ یہ ہے کہ دوسرے علوم کا تعلق ذات سے نہیں بلکہ خارجی حقیقت کی تحقیق سے ہے، اور وہ بڑی حد تک معروضی ہوتی ہے۔ فنونِ لطیفہ داخلی اور شخصی سرگرمیاں ہیں اور اُن کا تعلق مذاقِ سلیم سے ہے جو شخصی چیز ہے۔ مجھے ایک خاص قسم کی شاعری پسند ہے آپ کو دوسری قسم کی۔ جھگڑا لازمی ہے۔ تاریخ میں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں صاحب نے تاریخ لکھی ہی نہیں، محض سنین کی کھتونی تیار کی ہے۔ چلیے یہی سہی، کھتونی تو تیار ہوتی ہے۔ عرق ریزی رائگاں تو نہیں گئی۔ کسی نہ کسی کے کام لگے گی۔ ادب میں اگر ناول ناول نہیں ہے تو کچھ بھی نہیں ہے۔ یعنی اگر وہ بطور ناول کے کام نہیں آسکتا تو کسی اور کام کا رہتا بھی نہیں۔ شاعری اگر بطور شاعری کے زندہ نہیں ہے تو بطور سیاست اور تاریخ کے بھی زندہ نہیں رہے گی۔ ادب اپنی ساخت میں ہی زندہ رہتا ہے جب کہ دوسرے علوم اگر اپنی ساخت میں مرتے ہیں تو پرداخت میں جیتے ہیں۔ سوانح اگر بطور سوانح کے ناکام ہو تب بھی بطور تاریخ کے تھوڑا بہت جی جاتی ہے۔

پھر سائنس میں ہر نئی تحقیق یا تو پرانی تحقیق کو باطل کرتی ہے یا فرسودہ۔ سائنس بہت جلد پرانا ہو جاتا ہے۔ علوم کے شعبہ میں لوگ ہمیشہ تازہ ترین تصانیف کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ سائنس، طب، قانون، اقتصادیات اور دوسرے سماجی علوم کی کتابیں SUPERSEDE ہوتی رہتی ہیں۔ سائنس میں آنے والی نسلیں اپنے پیش روؤں کے کام کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اور ان کی شکر گزار ہوتی ہیں کہ انھوں نے اپنی تحقیقات سے راستہ ہموار کیا۔ وہ اپنے کام کو وہاں سے شروع کرتی ہیں۔ جہاں سے ان کے پیش روؤں نے اسے چھوڑا تھا۔ ادب میں روایت کا تصور ملتا ہے لیکن کام کو آگے بڑھانے کا کوئی سلسلہ نظر نہیں آتا۔ اجتہاد، انحراف، بغاوت کام کو آگے بڑھانے کے لیے نہیں بلکہ نیا کام شروع کرنے کے طریقے ہیں۔ روایت کبھی قدغن ثابت ہوتی ہے، کبھی مہمیز شوق کا تازیانہ۔ کبھی فنکار روایت کے حصار میں قید رہتا ہے، کبھی باہر نکل جاتا ہے، کبھی بازیافت کرتا ہے، کبھی از سرِ نو زندہ کرتا ہے۔ نیا ادب پرانے ادب کو SUPERSEDE نہیں کرتا، بلکہ اس کے پہلو بہ پہلو جیتا ہے۔ آپ نیا ناول لکھتے ہیں اس کا مطلب یہ نہیں کہ اب لوگ پرانے ناول نہیں پڑھیں، نئی شاعری کرتے ہیں تو میر و مرزا کاٹ مال کی دکانوں پر جا کر نہیں بیٹھ جاتے۔ نیا تجربہ کلاسک کو پارینہ نہیں بناتا۔ پرانی نسل کی طرف فنکار بہت احسان مند نظروں سے بھی نہیں دیکھتا۔ کبھی اس کا رویہ کھلی بغاوت کا۔ کبھی تمسخر اور استہزاء کا کبھی رواداری اور رضامندی کا کبھی مکمل استرداد اور انقطاع کا، اور کبھی شریف النفس مفاہمت کا ہوتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہر نسل کے تجربات، طرزِ احساس اور طرزِ فکر الگ ہوتی ہے۔ وہ اپنے پیش روؤں سے مختلف دنیا میں رہتی ہے۔ پرانی نسل بھی ہر نسل کی مانند تجربات کرتی ہے اور تجربات کبھی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور کبھی MPASSES' پیدا کرتے ہیں۔ نئی نسل محسوس کرتی ہے کہ پرانوں نے اس کی تخلیق کی راہیں مسدود کر دی ہیں۔ بند گلی میں سر پھوڑنے کی بجائے وہ انحراف سے کام لیتی ہے، اور نئی راہ تلاش کرتی ہے۔ کبھی جس راہ پر وہ نکل کھڑی ہوتی ہے دور تک چلنے کے باوجود منزل بجھائی نہیں دیتی تو U (یو) ٹرن لیتی ہے اور پرانے اور کبھی کبھی ARCHAIC اسالیب کی بازیافت کرتی ہے۔ ہر نئی تخلیق ایک نئی روایت کی داغ بیل ڈالتی ہے اور نئے امکانات کی نشاندہی کرتی ہے۔ ہر فن پارہ اپنی دنیا آپ ہوتا ہے اور سائنس

اور علمی کتابوں کی طرح کل کا جزو نہیں ہوتا۔ اور یہ سب اس لیے ہے کہ ادب ایک شخصی تجربہ، اور ایک انفرادی تخلیقی عمل ہے۔ ادب کے لیے نہ لیبارٹری چاہیے نہ اکادمی۔ ادب تخلیق کرنے کے کوئی گُر نہیں، کوئی ایسے طریقۂ کار نہیں جن کی تعلیم دانش گاہوں میں دی جا سکے۔ ادب کوئی SKILL نہیں جسے سکھایا جائے۔ تخلیقِ ادب ایک ذاتی، انفرادی اور شخصی کارنامہ ہے، جس میں خارجی شواہد اور معروضی حقیقت کی بجائے حقائق کا شخصی مشاہدہ اور تفہیم پیش کی جاتی ہے، اور تحقیق، تدقیق، تجزیہ اور تحلیل کی بجائے تخلیقی اثر آفرینی سے کام لیا جاتا ہے اور عقل وخرد کی بجائے وجدان وتخیل کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ادب عبارت ہے اُن تخلیقی کارناموں کے مجموعہ سے جو منفرد شخصیات کی تخیلی معجز نمائیوں کا نتیجہ ہے۔ ادب کی یگانگت اور آہنگ فطری نہیں ہوتا بلکہ متضاد اور بعض اوقات متناقص عناصر کی موجودگی کے باوجود چند ایسی قدروں کے کیمیاوی عمل سے پیدا ہوتا ہے جنھیں ہم حسن و مسرّت کی جمالیاتی قدریں کہتے ہیں۔

سائنس اور سماجی علوم کے محققوں کے لیے ورک شاپ، تجربہ گاہ، لائبریری، آلات تحقیق کی میتھوڈولوجی، تحقیق کا مواد سب کچھ چاہیے۔ محقق اپنے کام میں دوسرے ماہرین کی مدد لے سکتا ہے، برلن، نیویارک، یا لندن جا کر وہاں کی تجربہ گاہوں سے فائدہ اٹھا سکتا ہے، اگر کام اہم ہو اور سرکار سے فربہ وظیفہ ملا ہو تو معاون محققوں کا پورا عملہ رکھ سکتا ہے، اگر دوسرے علوم کے ماہروں کی مدد کی ضرورت ہو تو اپنے پروجکٹ میں انھیں بھی شامل کر سکتا ہے۔ یہ سب باتیں نہ ادب میں ممکن ہیں نہ ادب کو ان کی ضرورت ہے۔ کیا کوئی ناول نگار تاریخی ناول کی تاریخ مورّخ سے لکھواتا ہے، یا نفسیاتی ناول کی نفسیات کے لیے ماہر نفسیات سے رجوع کرتا ہے، یا پرولتارین ناول کے لیے ٹریڈ یونین لیڈر سے مشورہ کرتا ہے۔ کیا کسی نظم کی تخلیق کے لیے دوسرے شاعروں کا عملہ رکھا جا سکتا ہے۔ کیا ناول اور افسانے کے لیے مختلف ترقی یافتہ ممالک میں ایسی درس گاہیں موجود ہیں جہاں جا کر تعلیم لینے سے آدمی زیادہ نستعلیق ناول لکھ سکے۔ آپ دیکھیں گے کہ تخلیق فن کے لیے فنکار کو کسی چیز کی ضرورت نہیں۔ میز پر کاغذ ہوتا ہے، کاغذ پر قلم، قلم پر جھکا ہوا ایک سر، سر پر پھونس کی چھت، اور چھت کے سوراخوں سے جھانکتے ہوئے روح القدس۔

غالب کی بات سچ ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

چونکہ ادبی تنقید مختلف علوم کے اثرات تلے پھلتی پھولتی ہے اور زیادہ سے زیادہ سائنسی بننے کی کوشش کرتی ہے، اس لیے تنقید نے انہی ممالک میں زیادہ نشونما پائی ہے جہاں سائنس، فلسفہ اور دوسرے سماجی علوم ترقی کی معراج پر پہنچے ہوئے ہیں۔ پھر چونکہ مغرب کا معاشرتی نظام زیادہ آزمائشی مرحلوں سے گزرا ہے اور فرد کی پیچیدہ زندگی کے تجربات کے بیان کے لیے ادب اور آرٹ کے زیادہ پیچیدہ اور تہہ در تہہ طریقوں کو کام میں لاتا رہا ہے، اس لیے وہاں کے ادب میں جو تنوع، گہرائی اور فکر ونظر کی رنگارنگی ملتی ہے اس سے ہمارا خط مستقیم پر سفر کرنے والا ادب عموماً محروم ہے۔ صاف بات ہے کہ مغرب کی ادبی تنقید چونکہ ایک رفیع الشان ادبی روایت سے منسلک ہے،

اس لیے نہایت توانا اور بصیرت افروز ہے۔ اس سے استفادہ اتنا ہی ناگزیر ہے جتنا کہ سائنس اور دوسرے سماجی علوم سے استفادہ۔ اور انہی علوم کی مانند اس تنقید کے گہرے اثرات ہماری تنقید پر پڑے ہیں۔

یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ آج سائنس اور سماجی علوم میں مغرب کی بلاشرکت غیرے اجارہ داری ہے۔ ہم تو اس بات کا تصور تک نہیں کر سکتے کہ ان علوم میں مغرب کہاں سے کہاں پہنچا ہوا ہے۔ ارے ہندوستان میں آپ کسی بھی سائنسی تجربہ گاہ، سماجی علوم کے تحقیقی ادارے یا زرعی یا ٹکنولوجیکل دانش گاہ میں پہنچ جایئے، اور دیکھیے کہ وہاں کی لائبریری میں بایولوجی، اقتصادیات گیہوں کی قسمیں، یا نفسیاتی بیماریوں پر کتابوں کا جو بیش بہا ذخیرہ ملتا ہے وہ سب کا سب انگریزی زبان میں ہے۔ آپ اقتصادیات کے پروفیسر سے جا کر پوچھیے کہ انگریزی سے بے نیاز رہ کر محض اُردو، ہندی اور گجراتی زبان کے بل بوتہ پر کوئی طالب علم اقتصادیات کا کتنا علم حاصل کر سکتا ہے۔ ارے ہم سکنڈری اسکول کے لونڈوں کے لیے مناسب کتابیں لکھ نہیں سکتے تو اعلیٰ تعلیم کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ نفسیات کے پروفیسر اتنی نفسیات بگھارنے کے باوجود اردو میں فرائڈ یا ینگ کے نظریات پر ایک جامع کتاب تو کیا مقالہ تک تحریر نہیں کر سکے۔ مختلف موضوعات پر مغرب میں جو بیش بہا علمی سرمایہ جمع ہوا ہے اسے ہندوستان کی علاقائی زبانوں میں منتقل کرتے کرتے صدیاں بیت جائیں گی۔ وہاں تک مغرب کہیں سے کہیں نکل چکا ہوگا۔ علم کی جولانگاہ میں ہماری حیثیت بار برداری کے خچر سے زیادہ نہیں۔ سائنس اور علوم کے معاملہ میں ہم محض لقمہ چیں اور پیوند دوز ہیں۔ کاسۂ گدائی لیے چھوٹے سکّے جمع کرتے ہیں لیکن طنطنہ شاہوں کا رکھتے ہیں۔

یونیورسٹی میں آپ نفسیات اقتصادیات اور سائنس کے شعبے کھولتے ہیں اور پھر اُن سرچشموں کو بند کرنے کی بات کرتے ہیں جو ان شعبوں کو سیراب کرتے ہیں۔ یا تو آپ سائنس کا شعبہ بند کیجیے، یا ایسے فوق البشر پیدا کیجیے جو مغرب سے استفادہ کیے بغیر سائنس کی تحقیقات کر سکیں، اور اگر یہ دونوں کام نہیں کر سکتے تو عالموں کے انکسار سے جو فیض آپ کو مغربی علوم سے پہنچا ہے اس کا شکریہ ادا کیجیے۔

علوم کی بات چھوڑیے۔ کیا آپ اقبالؔ، ٹیگور، اور فراقؔ کی شاعری تک کو مغربی علوم اور تہذیب کے حوالوں کے بغیر پڑھ سکتے ہیں۔ مغرب کے سب سے زیادہ چرچے تو انھیں تنقیدوں میں ملتے ہیں جو اقبالؔ پر لکھی گئی ہیں۔ مغرب سے اقبالؔ کو جھگڑا تھا لیکن انھیں جھگڑا تو مشرق سے بھی تھا۔ مغرب سے بھی اقبالؔ نے اتنا ہی فیض حاصل کیا ہے جتنا مشرق سے۔

تنقید کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ مکمل طور پر سائنس کی قطعیت کو پہنچے۔ تنقید سائنس نہیں ہے لیکن وہ سائنس بننا چاہتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو تنقید بھی مغرب سے اسی قدر متاثر اور فیض یاب ہوگی جتنے کہ دوسرے علوم ہوتے ہیں، اور مغربی تنقید کے سامنے ہم صرف طفلِ مکتب ہیں۔ حالیؔ، کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سُرور، حسن عسکری، شمس الرحمان فاروقی سب کے سب مغرب کے خوشہ چیں رہے ہیں۔ ہم ایک بھی ایسے نقاد کا نام نہیں لے سکتے۔ جو مغرب سے بے نیاز رہ کر خالص دیسی علوم کے بل بوتہ پر بڑا نقاد بنا ہو۔ ہماری تنقید میں جو کچھ بھی دبازت ہے وہ مغرب کی چکّی کے پسے ہوئے آٹے کی دین ہے۔ محقق خدا بخش لائبریری پر قناعت کر سکتے ہیں، نقاد

کوتو ان کتب خانوں کے بغیر چارہ نہیں جہاں مغربی تنقید کا گنج گراں مایہ میسّر ہے۔ان کتب خانوں کی سیر بھی سمندِ شوق کا تازیانہ بننے کی بجائے حوصلے توڑ دیتی ہے۔نقاد خود میں اتنی سکت نہیں پاتا کہ وہ کسی موضوع کی ببلو گرافی کا بار بھی اٹھا سکے۔مغربی نقاد جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں اسے EXHAUST کر دیتے ہیں۔یہ کیسے ممکن ہے کہ ادب اور آرٹ کے موضوعات پر لکھتے وقت نقاد ان بیش بہا تنقیدی کارناموں سے محض اس وجہ سے صرفِ نظر کرے کہ وہ لوگ جو انگریزی سے واقف نہیں یا جنھوں نے مغربی ادب کا ڈھنگ سے مطالعہ نہیں کیا، تنقید میں مغربی نقادوں کے حوالے دیکھتے ہیں تو اپنی خفت اور احساسِ کمتری کی پردہ پوشی کے لیے دیس بھگتی اور مشرقیت اور غریب عوام کی جذباتی ہمدردی پر مبنی ٹریڈ یونین سیاست کی کلی شیز کا استعمال کرتے ہیں..... پھر آپ اس بات پر بھی غور کیجیے کہ مغرب سے آئی ہوئی مارکسی آئیڈیولوجی کا تو ترقی پسند نقادوں پر محض اثر ہی نہیں بلکہ ایسا گہرا تسلط تھا کہ نقاد کسی بھی چیز کو اپنی نظر سے دیکھ ہی نہیں سکا۔ سچ بات یہ ہے کہ علم کی دوڑ میں مغرب ہم سے بازی لے گیا ہے۔ اور ہم گردِ کارواں پھانکتے رہ گئے ہیں جسے دیکھو اس کے کاسۂ گدائی میں چبائے ہوئے نوالوں کا ملغوبہ ہے۔لیکن ٹھسّہ ایسا ہے گویا آسمان سے منّ وسلویٰ کی بارش ہو رہی ہے۔

پنڈت نہرد کے زمانے ہی میں ہندوستان نے گاندھیائی نظامِ معیشت کی بجائے صنعتی نظام کے حق میں اپنا فیصلہ دے دیا تھا۔ وہ لوگ جو اس فیصلہ کو پسند کرتے ہیں انھیں زراعتی آدمی کی بجائے صنعتی آدمی کے طور پر مسائل کو حل کرنا چاہیے۔ صنعتی تمدّن کا سب سے بڑا وار تو جغرافیائی فاصلوں پر پڑا ہے، لیکن ہم آج بھی ذہنوں کے بیچ مشرق ومغرب کی دیواریں قائم کیے ہوئے ہیں۔ یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ کوئی بھی ملک جو صنعتی ترقی کی شاہراہ پر گامزن ہو، مغربی سائنس اور ٹکنولوجی کے دھارے سے خود کو محفوظ نہیں رکھ سکتا۔ سائنس اور ٹکنولوجی کا اثر کلچر پر بھی پڑتا ہے۔ ریڈیو صرف قوّالیاں نہیں سناتا بلکہ ہر قوّالی کے بعد بآوازِ بلند پورے خاندان کے بیچ نرودھ کا اشتہار بھی دیتا ہے۔ سائنسی ایجادات سے رہن سہن کے طریقے ہی نہیں بدلتے، اخلاقی اور تہذیبی قدریں بھی بدلتی ہیں۔ اگر آپ سائنس، مغربی علوم اور صنعتی دور کے پیدا کردہ تہذیبی رجحانات سے بیزار ہیں تو مجھے بتائیے کہ خالص دیسی علوم کی بنیاد پر آپ صنعتی معاشرہ کی تعمیر کیسے کریں گے۔ دیش بھگت لوگ انگریزی کو نکال باہر کرنا چاہتے ہیں اور ساتھ ہی صنعتی ترقی بھی چاہتے ہیں، حالانکہ صنعتی ترقی صنعتی علوم کے بغیر ممکن نہیں جو انگریزی زبان میں ہیں۔ ان علوم کو ہندوستان کی سولہ زبانوں میں اس وقت تک منتقل نہیں کیا جا سکتا جب تک معاشرہ ٹکنولوجی کی اس منزل میں نہ پہنچ گیا ہو جہاں ترجمہ کا کام بھی کمپیوٹر کرتا ہو، لہٰذا سب سے بڑا دیش بھگت بھی وہی ہے جو دیسی زبانوں کو مختلف علوم سے مالا مال کرنے کے لیے کمپیوٹر کے دور میں پہنچنا چاہتا ہو اور اس مقصد کے لیے جاں فشانی سے مغربی علوم اور زبانوں کا مطالعہ کرے۔ تہذیبی تصوّرات کو پھلتے پھولتے ایک زمانہ لگتا ہے، مختلف تہذیبوں کے بیج مختلف زمینوں پر جا گرتے ہیں، لیکن وہی بیج پھوٹتے اور بارآور ہوتے ہیں جنھیں زمین راس آتی ہے۔ باقی سڑگل کر ختم ہو جاتے ہیں۔ اُردو میں سانیٹ، اور نہ جانے دوسری کیسی کیسی اصنافِ سخن کے تجربات کیے گئے، لیکن ان میں سے کسی میں بھی تخلیقات کا گراں قدر خزانہ پیدا نہ ہو سکا۔ اس کے برعکس ناول اور افسانہ مغرب سے آیا اور اپنی جڑیں

استوار کرلیں۔ کیا وجہ ہے کہ ڈرامے کی سنسکرت روایت کے باوجود، مغربی ڈرامے کا اثر ہندوستان پر وہ نہیں ہوا جو مغربی ناول کا ہوا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ تہذیبی رجحانات کو جڑ پکڑتے اور نشو ونما پاتے وقت لگتا ہے اور اُن کے پھلنے پھولنے کے پیچھے بے شمار تاریخی اور معاشرتی اور تہذیبی قوتیں سرگرم کار ہوتی ہیں۔ کوئی تہذیب دوسری تہذیبوں کے اثرات سے محفوظ نہیں رہتی، محفوظ رکھنے کے لیے تہذیب کے گرد آہنی حصار تعمیر کرنے پڑتے ہیں۔ ایسا تحفظ اُن نواب زادوں کی مانند جنھیں محلّہ کے چھوکروں کی صحبت سے بچانے کی خاطر حویلی کی چار دیواری میں قید رکھا جاتا ہے، تہذیب کو کمزور، زرد، مرکھنا اور بیمار بنا دیتا ہے۔ اشتراکی روس کا اشتراکی حقیقت نگاری والا، آدرش وادی صحت مند ادب بیوروکریٹ کی اولاد کی مانند اتنا تو باادب، تقدس مآب نیک چلن اور خود آگاہ ہے کہ اسے پڑھتے وقت خانقاہ، آشرم، یا پہاڑی اسکول کی سیر کا لطف آتا ہے۔ سب کچھ ٹھیک ہے لیکن وحشی کے ڈھول کی دھمک اور جنگل کے پھول کی مہک نہیں ہے گجراتی میں سریش جوشی نے ایک کہانی لکھی ہے۔ عنوان ہے، لوہے کا شہر، حملوں سے محفوظ رہنے کے لیے پورے شہر پر لوہے کی ایک چھت تان دی جاتی ہے۔ سورج کی روشنی میں چھت تپتی ہے، لوگوں کو سانس لینا دشوار ہو جاتا ہے، لیکن سلامتی کی خاطر زندگی کو عذاب بنالیتے ہیں اور سب کچھ برداشت کرتے رہتے ہیں۔ غزل کی شاعری سلامتی کی شاعری نہیں ہے۔ یہ ان لوگوں کی شاعری نہیں ہے جنھیں جان و دل، اور ایمان وآبرو عزیز ہے۔ یہ ان لوگوں کی شاعری ہے جو گھروں کو لٹاتے ہیں، اور عزّت و ناموس کا نیلام کرتے ہیں۔ کردار کی پرکھ سلامتی کی دیواروں میں نہیں، خوف وخطر کے بھنور میں ہوتی ہے۔ تخیّل انجان اجنبی فضاؤں کو کھنگالتا ہے۔ تلاش گمنام جزیزوں کی طرف کشتیوں کا رُخ موڑ دیتی ہے۔ تجربہ اپنی برہنہ کھال پر نامعلوم اور نامانوس کا گھاؤ جھیلتا ہے۔ تخلیق مہم جو، مہم کش، اور مہم ساز ہوتی ہے۔ اثرات کا ایسا خوف کہ موجِ ہوا میں خفیف سی خنکی بڑھ جانے پر ٹانگیں لرزنے لگیں، نفسیاتی بیماری نہیں تو اور کیا ہے۔ سوسان لینگر نے بتایا ہے کہ اثرات سے ادبی تحریکیں پیدا نہیں ہوتیں۔ اثرات تو صرف اس بیج کی نشونما کرتے ہیں جو پہلے سے زمین میں موجود ہوتا ہے۔

یہ ایک بہت ہی نازک اور پیچیدہ مسئلہ ہے کہ آیا تنقید اُن رجحانات کا تجزیہ ہوتی ہے جو ادب میں جاری و ساری ہوتے ہیں، یا ادب اُن رجحانات کو اپناتا ہے جو بساطِ نقد پر سرگرم کار ہوتے ہیں۔ کیا تنقید کو چاہیے کہ فلسفہ، مذہب، سائنس اور کلچر کے عظیم خیالات کو موضوع بحث بنائے تاکہ یہ خیالات سماج کی دانشورانہ فضا کے عناصرِ ترکیبی بنیں، اور اس طرح فنکارانہ تخیّل کے لیے تخلیقی مواد کا سرمایہ بہم پہنچائیں۔ یہ ہے وہ سوال جو آرنلڈ کی تنقیدیں پڑھ کر پیدا ہوتا ہے۔ میری ذاتی رائے یہ ہے کہ اس خیال میں جزوی صداقت ہے۔ ادبی تنقید تخلیق کا سرچشمہ نہیں، البتہ فنکارانہ تخیّل کی تربیت میں وہ اپنا تھوڑا بہت عطیہ پیش کرتی ہے۔ فنکار کی تخلیقی صلاحیت کو ڈھالنے اور اسے تب و تاب اور توانائی عطا کرنے میں، اس کی شخصیت، اس کا گردوپیش، سماجی اور سیاسی حالات، اس کی ادبی روایت اور قومی تہذیب کا ورثہ، دوسرے علوم اور دوسری زبانوں کے ادب سے اس کی واقفیت، اور اپنی پسند کردہ اصناف سخن کے صناعانہ مسائل میں اس کی حرکی دل چسپی، اور ملک کی عام دانشورانہ فضا اپنا عطیہ پیش کرتے ہیں۔ کسی ایک پر ضرورت سے زیادہ زور دینا مناسب نہیں۔ ہمارے پاس ایسے شواہد بہت کم ہیں جن سے ثابت کیا جاسکے کہ تنقید

واقعی کلّی اور حتمی طور پر فنکار کے تخلیقی رویّوں کا تعیّن کرتی ہے۔ ترقی پسند تنقید کی ناک کے نیچے میراجی، راشد، اختر الایمان، مجید امجد، مختار صدیقی، منٹو، غلام عباس، بیدی اور دوسرے بے شمار لکھنے والے ایسا ادب پیدا کرتے رہے جس پر ترقی پسند خیالات کی پرچھائیاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ہر فنکار اپنی ذات سے ایک اکائی ہوتا ہے اور اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق اپنا راستہ آپ متعیّن کرتا ہے۔ چونکہ وہ ایک کھلی دانشورانہ فضا میں جیتا ہے اس لیے ادب اور تنقید کے مختلف اثرات اس پر پڑتے ہیں لیکن وہی اثرات بارآور ثابت ہوتے ہیں جو اس کے تخلیقی مزاج کے مطابق ہوتے ہیں۔ نقاد، تنقید میں ہر مسئلہ کا محققانہ، عالمانہ اور معروضی فحص کرتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ تنقید پختہ ذہن اور بالغ نظر لوگوں کے لیے لکھ رہا ہے۔ اسی لیے اسے یہ خوف نہیں ہوتا کہ اس کی تنقید کو پڑھ کر لوگ گمراہ ہو جائیں گے یا اس کے نظریات اور تصوّرات فنکاروں کو ورغلا کر غلط راستہ پر لگا دیں گے۔ وہ جانتا ہے کہ بالغ نظر فنکار اپنا تخلیقی رویّہ آپ متعیّن کرتا ہے۔ چنانچہ ایسی طفلانہ باتیں مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں کہ جدیدیت کے نظریہ سازوں نے نئے فنکاروں کو سماج اور سیاست سے دُور کر دیا۔

تنقیدی ذہن کی قدر و قیمت، غیر تنقیدی ذہن سے اسی لیے زیادہ ہے کہ وہ جذبات کو بھڑکانے سہانے خواب دکھانے اور تعصبات کو پالنے پوسنے والے دِل خوش کن خیالات کا آسانی سے شکار نہیں ہوتا۔ تنقیدی ذہن ہر قوم کی آئیڈیولوجی اور ہر قسم کے فلسفہ کا مطالعہ کرتا ہے اور اسے یہ خوف نہیں ہوتا کہ کوئی آئیڈیولوجی اسے بھی اس طرح مغلوب کرے گی جس طرح جاہل عوام کو کرتی ہے۔ فنکار کے لیے تنقیدی نگارشات کا مطالعہ اس وجہ سے ضروری ہے کہ اپنی تمام تخلیقی قوّت کے باوصف اگر اس کا ذہن غیر تنقیدی ہے تو اس بات کا امکان زیادہ ہے کہ بہت سے معاملات میں وہ سادہ لوحی کا شکار ہو جائے گا۔ نظر کی درّاکی اور ذہن کی سوفسطائیت اسے پیچیدہ مسائل کے آسان حل تلاش کرنے، اور عامیانہ خیالات، ناپختہ احساسات اور سادہ انگاری اور صوبائیت سے محفوظ رکھتی ہے۔ تنقید کا کام عقائد کا ٹھونسنا، قائل کرنا، یا ذہن کی دھلائی کرنا نہیں ہے بلکہ ذہن کو روشن کرنا ہے تا کہ افکار و تصوّرات کی اصل ماہیت واضح ہوتی رہے۔ نقاد فنکار کا مرشد، سالکِ راہ، استاد یا معلّم نہیں ہوتا۔ وہ تو ایک عام قاری کی ترقی یافتہ شکل ہے جو ادب کے تجربات کا بیان کرتا ہے اور اُن کی قدر و قیمت کا اندازہ لگاتا ہے۔ فنکار ادب ہی کا نہیں بلکہ خود اپنی تخلیقات کا بھی ایک عام قاری ہوتا ہے۔ یہ سوال بہت اہم ہے کہ فنکار کا ادب کا مطالعہ کیسا ہونا چاہیے، اور ادبی مطالعہ سے بے نیازی کے اثرات اس کے تخلیقی کام پر کیسے پڑتے ہیں۔

جس طرح فنکار ایک بنی بنائی دنیا میں آنکھ کھولتا ہے اور اپنا تخلیقی مواد اپنے گرد و پیش سے حاصل کرتا ہے، اسی طرح وہ اظہار کے وسائل بھی اس فنی اور تہذیبی روایت میں پاتا ہے جو اسے ورثہ میں ملی ہے۔ ان وسائل کو وہ قبول کرتا ہے، ان میں اجتہادی تبدیلیاں کرتا ہے، اور ضرورت پڑنے پر ان سے مکمل انحراف بھی کرتا ہے۔ فنکاری ہنرمندی اور صنعت گری ہے۔ اپنے اوزاروں کو ٹھیک سے استعمال کرنے کی سلیقہ مندی بھی ہے۔ ہر نیا تخلیقی تجربہ ایک نئی مشقِ سخن ہے۔ قادرالکلامی کا ایسا تصوّر کہ فنکار کو زبان اور اسلوب پر قدرت حاصل ہوگئی ہے، اب وہ ان کی طرف بے نیازی برت سکتا ہے، اور موضوع پر دھیان مرکوز کر سکتا ہے، فن میں MANNERISM کی بدعت کو

راہ دیتا ہے۔اعلیٰ فنکاری کبھی میکانکی نہیں ہوتی۔ قادر الکلامی مشین کی کھٹا کھٹ نہیں ہے کہ شعر ڈھلتے چلے جائیں۔ ہر نظم ایک نئی تخلیق ہوتی ہے۔ اور ایک نئی جانکاہی اور جگر کاوی کی دعوت دیتی ہے۔ اس نکتہ سے واقف نہ ہوتو بڑے سے بڑا فنکار خود کو دہرانے لگتا ہے۔ لوگ کہتے ہیں اس کے پاس کہنے کو کچھ نہیں رہا۔ ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیے اس نے نیا کہنے کی کوشش کی بھی یا نہیں۔ فن میں تازگی نہ رہے تو پختگی تک اپنی قدر کھو دیتی ہے۔ فنکار کی سب سے کڑی آزمائش اپنے احساس کے شعلہ کو بھڑکتے رکھنے میں ہے، ورنہ تخلیقی لگن تھکن میں بدل جائے گی، اور اعجازِ تخیل صرف شعبدہ بازی کرے گا۔ فنکار کے لیے مشقِ سخن تعلیم اور تربیت کا کوئی ایک مخصوص زمانہ نہیں ہوتا۔ فکرِ سخن کا ہر لحہ مشق سخن کا لمحہ ہے، اور تعلیم و تربیت کا دور پوری زندگی تک پھیلا ہوا ہے۔ تخلیق کے شعلہ کو جلتا رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ فنکار اپنی ہوش مندی کو مختلف منزلوں اور مقامات سے گزارے، خوب سے خوب تر کی جستجو کرتا رہے، جذبۂ تجسس اور تحیر کو کبھی ٹھنڈا پڑنے نہ دے کسی جواب کو آخری جواب نہ سمجھے اور تا دمِ آخر سوالات کے سلسلہ کو ٹوٹنے نہ دے۔ تعلیم کا مطلب ڈگری لینے اور تربیت کا مطلب استاد کے سامنے زانوئے تلمذ تہہ کرنے سے نہیں ہے حالانکہ دونوں کاموں میں کوئی برائی بھی نہیں ہے۔ سوائے فنکاری کے کسی اور چیز سے سروکار نہ رکھنے کا نتیجہ خود فنکار کے لیے افسوسناک ثابت ہوسکتا ہے۔ انسان کی علمی اور ادبی، تہذیبی اور تمدنی، فلسفیانہ اور دانشورانہ سرگرمیوں کے جھرنے اگر فنکار کے ذہن کو سیراب اور احساس کو شاداب نہ کرتے رہیں تو تخلیقِ فن کا سوتہ بھی خشک ہوجاتا ہے۔ فنکارانہ بانجھپن کی وجوہات مختلف ہوسکتی ہیں۔ اُن میں دانشورانہ کم مائیگی نوجوان فنکاروں کی جواناں مرگی کا بہت ہی واضح سبب رہی ہے۔ ایک پختہ تربیت یافتہ تازہ کار تخلیقی ذہن کی پیدائش کے مواقع مطالعہ کے کمرے میں بہ نسبت ٹریڈ یونین آفس کے زیادہ ہی ہوتے ہیں۔ مطالعہ زندگی کے دلکش اور دل فروز ہنگاموں کی ضد اور انکار نہیں بلکہ توسیع ہے۔ یہ کرم کتابی ہی ہوتا ہے جو زندگی کے لیے زیادہ تیار ہوتا ہے کیونکہ شعر وادب کے ذریعہ وہ بے شمار تخیلی تجربات سے گزرتا ہے، اپنی ایک زندگی میں ہزار زندگیاں جیتا ہے، اور اسی لیے زندگی کی پہنائیوں اور ہنگامہ آرائیوں کی بہتر آگہی رکھتا ہے، جب شاعر کتب بینی کو گھوڑے پر گھاس لادنے کے مترادف سمجھتا ہے اور مطالعہ کا کام نقاد کے حوالے کردیتا ہے، تو وہ علمی فکری اور تخیلی سرگرمیوں کے اُن سرچشموں ہی کو بند کردیتا ہے جو ذہن کو جودت، فکر کو صلابت اور تخیل کو توانائی بخشتے ہیں۔ ادیب کی درسگاہ خود ادب ہے۔ فنکار فن کے گُر اور اسرار و رموز دوسرے فنکاروں کے فن ہی سے سیکھ سکتا ہے۔ فنکار زندگی کے مطالعہ سے ادب کا مواد حاصل کرتا ہے اور ادب کے مطالعہ سے اس مواد کو برتنے کے آداب سیکھتا ہے۔ فارم کا پورا مسئلہ ادبی روایت سے منسلک ہے، اور روایت کی روشنی ہی میں اسے سمجھا جاسکتا ہے وہ فنکار جو اپنے پیشہ ور اور ہم عصر فنکاروں کے اسالیب سے واقف نہیں وہ اپنا منفرد اسلوب بھی کیسے ایجاد کرسکتا ہے۔ انحراف کے لیے بھی روایت کی ضرورت ہوتی ہے اور اسی لیے ہر اہم اور معنی خیز انحراف روایت کے سلسلہ ہی کی ایک کڑی بن جاتا ہے۔ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ روایت محض ورثہ میں نہیں ملتی بلکہ محنت اور شعوری کوشش سے اسے حاصل کرنا پڑتا ہے۔ فنکار کے لیے ضروری ہے کہ وہ جدید اور قدیم زبانوں کے ادب کے مطالعہ کے ذریعہ اصنافِ سخن، اسالیب اور اظہار کے رنگا رنگ طریقوں سے واقف ہوتا رہے۔ یہ دوسرے

فنکاروں کا مطالعہ ہے جو فنکار کو بتاتا ہے کہ انھوں نے اپنی جذباتی وارداتوں، اور اندرونی کش مکشوں کے بیان کے لیے کون سی راہ اپنائی۔ وہ جانے گا کہ اسلوب کی کون سی خرابیاں فنکارانہ شخصیت کی کون سی کمزوریوں کا نتیجہ ہیں۔ اگر اسلوب میں جھول اور وضاحت ہے تو شاعر کے پاس تخلیقی مواد کا سرمایہ محدود ہے۔ لجلجاپن ہے تو شاعر جذبات میں نظم وضبط پیدا نہیں کرسکا۔ رقت ہے تو کہیں نرگسیت کی وجہ سے تو نہیں۔ خطابت کہیں اس وجہ سے تو نہیں کہ تخیل کا استعمال انکشافِ حقیقت کی بجائے تبلیغِ حقیقت کے لیے ہورہا ہے۔ وہ جانے گا کہ بڑے فنکاروں نے اپنے جذبات کو کیسے سنبھالا اور اپنی تخلیقی شخصیت میں رچاؤ اور پختگی کس طرح پیدا کی۔ اسے معلوم ہوگا کہ جذبہ کے اظہار اور جذباتی بننے میں کیا فرق ہے، سوگواری اور خودترحمی کے کیا معنی ہیں، اور دردمندی کی قیمت پر صلابتِ فکر خریدی جاسکتی ہے یا نہیں۔ تکنک اور اسلوب کا مطالعہ اس طرح فنکار کے جذبات کی تادیب بھی کرے گا۔ عام زندگی میں فنکار بھلے اعصاب زدہ اور جذباتی، جھگڑالو اور جھکی ہو لیکن جب وہ کاغذ پر قلم رکھتا ہے تو آدابِ فن اسے آدابِ زندگی بھی سکھاتے ہیں۔ جذبات اُمنڈ اُمنڈ کر آتے ہیں لیکن اب وہ انھیں قابو میں رکھتا ہے، پہلے چھوٹی چھوٹی باتوں پر چراغ پا ہوجاتا تھا اب ٹھنڈے کلیجہ سے حقیقت سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ زندگی سماج اور عصری سیاست کے جن مسائل پر وہ کف درد ہاں ہوجاتا تھا، وہ اپنی اہمیت کھو بیٹھے ہیں، اور اب تخلیق کے لمحہ میں وہ خیالات اور جذبات اُمڈے آرہے ہیں، جن کا اُن واقعات سے کوئی تعلق نہیں جو دن بھر اسے الجھاتے رہے ہیں۔ ایسے واقعات درآئے ہیں تو وہ سوچتا ہے وہ یہاں کیا کررہے ہیں۔ اگر اُن پر طنز کرتا ہے تو دیکھتا ہے کہ طنز بودا تو نہیں۔ اگر اُن کے ہونے میں یا اُن کے بیان میں کوئی حسن کاری نہیں تو روحِ عصر اور عصری آگہی کی پروا کیے بغیر وہ انھیں نکال باہر کرتا ہے۔ اس طرح تکنک اسلوب اور ڈکشن کے معاملات (یعنی اس کا جمالیاتی شعور) اس کی فنکارانہ شخصیت کی تہذیب کرتے ہیں اور یہ شعور اسے حاصل ہوتا ہے اُن چھوٹے بڑے فنکاروں کے مطالعہ سے جو مِل جُل کر ادبی روایت کی تعمیر کرتے ہیں۔ ادب اور آرٹ سے اس گہرے شوق وشغف کے بغیر اعلیٰ فنکاری ممکن نہیں۔ جہاں آپ نے آرٹ کو اپنی زندگی کی ثانوی سرگرمی بنایا آرٹ بھی آپ سے انتقام لیتا ہے اور آپ کو دوسرے درجہ کا فنکار بنا کر رکھ دیتا ہے۔ میں بات فنکار کے عالم فاضل ہونے کی نہیں کررہا، اور نام کے آگے ایم اے تو لوگ ''بیسویں صدی'' کے اوراق ہی میں لکھتے ہیں۔ کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ وہ باتیں جو فنکار کے کام کی باتیں ہیں، اور جو ردیف قافیہ کی ہنرمندی سے لے کر زندگی کرنے کے فن تک پھیلی ہوئی ہیں، انھیں سیاسی پمفلٹوں اور نقادوں کی تنقیدوں کے ساتھ ساتھ اُن فن پاروں سے بھی سیکھنا چاہیے جو بتاتے ہیں کہ دنیا کے عظیم فنکاروں کا انسان اور زندگی کا کیا تجربہ رہا ہے، انھوں نے آدمی کے روحانی اخلاقی وجودی اور سماجی مسائل پر کس طرح سوچا ہے، اپنی ذات کو خیروشر کی رزم گاہ بنانے، جذبہ کے دھارے پر بہنے اور احساس کی آگ میں جلنے کے کیا معنی ہیں، اندرونی کش مکش کو چاقو کی دھار کیسے بنایا جاتا ہے اور مصلوب مسیح کی دردمندی کا گوہر کون سی موجوں کے طمانچے کھانے کے بعد حاصل ہوتا ہے۔ ذہن کی تربیت، جذبات کی تہذیب اور شخصیت کی تادیب کی بہترین درسگاہ ادب ہے، کیونکہ اس کا تعلق جن انسانی مسائل سے رہا ہے، اگر انھیں آدمی پہچان لے تو بہت سے سماجی اور

سیاسی بکھیڑے پیدا ہی نہ ہوں۔ سیاسی تعصبات کی بنا پر ہمارے بہت سے لکھنے والوں نے اعلیٰ ادب کے ایک بڑے ذخیرے کو خود کی ذات پر حرام کرلیا۔ انسانی زندگی کی وسیع پہنائیوں کو چند آدرشوں اور عقیدوں میں قید نہیں کیا جاسکتا۔ بودلیئر یا ایلیٹ کو پڑھنے کا یہ مطلب نہیں کہ آدمی اُن کے جیسی شاعری کرے، یا ان کے اسلوب، طرز اور ٹکنک کو اپنائے، یا اُن کی ہوش مندی کو اپنی ہوش مند بنائے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ وہ جانے کہ ان کا درد کیا ہے، وہ کس اندرونی کرب کا شکار ہیں، اور اُن کی دل گرفتگی اور دردمندی کی نوعیت کیا ہے، دوسروں کے احساس کی نزاکتوں کو سمجھنے کا مطلب ہے اپنے احساس کی آگہی۔ یہ فنکار ہی تو ہے جو ہمیں بتاتا ہے کہ ہمارا احساس کتنا سخت اور تنگ ہوگیا ہے، انسانی ہمدردیوں کا دائرہ کتنا محدود ہے، اور اپنی اخلاقی پاکیزگی، راست روشی، اور مقدس عقائد اور آدرشوں کی پرستش کے باوجود ہم ایک سخت گیر تند جبیں اور چڑچڑے کٹھ ملاّ سے مختلف نہیں بن پائے۔ فنکار سیاسی آگہی تو ناشتہ کی میز پر حاصل کرلیتا ہے۔ البتہ زندگی اور فن کی آگہی کے لیے اسے فنکاری کو رگِ جاں سے قریب کرتا پڑتا ہے۔ اس نے اتنا کرلیا تو چوتنّی کا اخبار، فلمی گانے، تنگ نظر مولوی، اور کافی ہاؤس کی خوش گپیاں اور گالیاں اس کی زندگی کے پیٹرن میں اپنا اپنا مقام بنالیتے ہیں۔ اتنا نہ کیا تو جس چیز کو اس کا مناسب مقام نہیں ملتا وہ فنکار کا فن ہوتا ہے۔

قصّۂ جدید و قدیم

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

قصۂ جدید و قدیم

سوال نامہ رسالہ ''تحریک''، دہلی

(۱) جدید ادب، قدیم ادب سے انحراف ہے یا اُس کی بنیادی اقدار کی بحالی؟

(۲) جدید ادب میں ہیئتی تبدیلیوں اور موضوعاتی تبدیلیوں کی تناسبی اہمیت کے بارے میں آپ کی کیا رائے ہے؟

(۳) تنہائی کا احساس صرف صنعتی پھیلاؤ کا ردِ عمل ہے یا یہ ایک تخلیقی ذہن کا ایسا وصف ہے جس کا سماجی نظاموں سے محض نسبتی تعلق ہے؟

(۴) بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ ہر ادب تبلیغ ہوتا ہے۔ کہیں یہ لوگ تبلیغ اور ترسیل کو باہم خلط ملط تو نہیں کرتے؟ آپ کی اس بارے میں کیا رائے ہے؟

(۵) جدید ادب کو ایک مدّت تک معتوب کرنے کے بعد، ترقی پسند ناقد اب اسے ترقی پسندی کی توسیع قرار دینے لگے ہیں۔ اس میں کسی نئے عرفان کو دخل ہے یا یہ پسپائی کا اعتراف ہے؟

(۶) کیا ملک وقوم کی تعمیرِ جدید میں ادب کوئی کردار ادا کرسکتا ہے؟ جواب اثبات میں ہو تو اس سلسلے میں ادیبوں کو بھگتی تحریک اور صوفی مت کے شاعروں کی طرح ایک نفسیاتی ماحول تیار کرنا چاہیے یا چند مخصوص نعروں کو اپنی نگارشات میں جگہ دینا بھی ان کے لیے ضروری ہے؟

(۷) ادب کی تعریف بعض لوگوں نے یہ بھی کی ہے کہ یہ ناپسندیدہ جذبات کے پُرامن اخراج کا ایک ذریعہ ہے۔ اگر ایسا ہے تو اس ادب کو بھی سماجی فیض کا حامل ماننا پڑے گا جسے بالعموم مریضانہ ادب کہا جاتا ہے۔ آپ کا اس بارے میں کیا خیال ہے؟

آپ کے پیہم اصرار پر سوال نامے پر اظہارِ خیال کر رہا ہوں ورنہ ایمان کی بات یہ ہے کہ ایم اے کرنے کے بعد طے کیا تھا کہ اب صرف نکیرین کے سوالوں کے جواب دیں گے۔ پتہ نہیں تھا کہ نکیرین بھی مِتّل اور مخمور کے روپ میں نازل ہو سکتے ہیں۔ مَیں سوالناموں سے احتراز کرتا ہوں تو اس کی بدیہی وجہ یہ ہے کہ ادبی اور فنی مسائل کے دوٹوک جواب نہیں ہوتے۔ دوٹوک جواب پھر ایسے سوالات پیدا کرتے ہیں جن کا جواب دو سوصفحہ کے مضمون ہی میں دیا جاسکتا ہے۔ بات گھوم پھر کر وہیں آن پڑتی ہے کہ کون سی چیز اہم ہے؟..... سوال کا قطعی جواب یا سوال کا ناقدانہ اور عالمانہ فحص؟

آپ کا پہلا سوال ہے جدید ادب قدیم ادب سے انحراف ہے یا اس کی بنیادی اقدار کی بحالی! میرا خیال ہے انحراف شاعرِ قدیم ادب سے نہیں کرتا، اس کا انحراف اپنے فوری پیشرووں کے خلاف ہوتا ہے۔ فن۔ جب

محسوس کرتا ہے کہ اس کے پیش رو جو کچھ لکھ چکے ہیں یا جس انداز سے اس کے بلوغت کے زمانہ تک لکھتے رہے ہیں، وہ اس کے منفرد احساس اور تجربہ کے بیان کے لیے بہت کارگر ثابت نہیں ہو رہا ہے تو وہ انحراف اور اجتہاد سے کام لے کر اپنا راستہ الگ بناتا ہے۔ انحراف اس معنی میں حالاتِ حاضرہ کا ردِّعمل اور اس کا جواب بھی ہوتا ہے۔ جو نیا رنگِ سخن یا تخلیقی طریقۂ کار فنکار ایجاد کرتا ہے وہ اپنے فوری پیشروؤں کے رنگِ سخن کی توسیع بھی ہو سکتا ہے، قدیم اساتذہ کے رنگِ سخن کی باز آفرینی بھی اور اس قدر نیا اور انوکھا بھی کہ بالکل اٹکل، ترنگی اور لامرکز معلوم ہو اور اسے فنکارانہ روایت کی روشنی میں سمجھا تک نہ جا سکے۔ ایلیٹ نے ٹھیک کہا ہے کہ بڑا فنکار کم سے کم تصرّف کے ذریعہ زیادہ سے زیادہ تبدیلی پیدا کرتا ہے۔ اس کی بہترین مثال ہمارے یہاں اقبال، راشد اور فیض ہیں۔ وہ بڑی آسانی سے مرکزی شعری روایت کا حصہ بن گئے ہیں۔ چونکہ دُنیا میں کوئی چیز بالکل نئی نہیں ہوتی اس لیے بظاہر نئے اور انوکھے تجربات بھی روایت میں اپنا سراغ رکھتے ہیں۔ کانکریٹ شاعری کو لیجیے۔ نظم پڑھنے کی نہیں دیکھنے کی چیز ہے۔ یعنی ڈرائنگ روم میں گلدان کے پاس نظم بھی تراشیدہ یا ناتراشیدہ کندے کی طرح سجی ہوئی ہے۔ آپ اسے دیکھیے آنکھوں آنکھوں میں معنی کھیے اور جمالیاتی حظ اٹھائیے۔ تجربہ نیا ہے لیکن اتنا بھی نیا نہیں کہ قدیم ادب میں اس کا سراغ نہ ملے پہلے ایسی نظمیں لکھی جاتی تھیں کہ مثلاً مصرعوں کی ترتیب اڑتے کبوتر کے دوپر، یا ALTAR یا صراحی یا جام کی شکل بناتی تھی۔ جدید غزل ایک معنی میں غزل کے آرائشی اسلوب سے زبردست انحراف ہے۔ لیکن اگر آپ رنگِ ناسخ اور رنگِ جرأت اور رنگِ غالب کی توسیع کہنا پسند نہ کریں تو اس کو VUGARIZATION کہہ لیجیے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ انحراف کس کے خلاف ہے اور باز آفرینی کونسے رنگ و آہنگ کی ہے، اور توسیع میں نقل کا عنصر کتنا اور اجتہاد کا کتنا ہے اور اٹکل تجربہ میں عجزِ تخیّل کی کمی کو شعبدہ بازی سے پورا کرنے کی کوشش کتنی ہے، یہ ایسے مسائل ہیں جنھیں نظری مباحث کے ذریعہ سلجھایا نہیں جا سکتا۔ ادب کو عملی تنقید کی لیبارٹری میں گھسیٹنا پڑے گا اور تجزیہ اور تحلیل کے ذریعہ ثابت کرنا پڑے گا فنکار آڑی ترچھی لکیریں اس لیے بنا رہا ہے کہ سیدھی لکیر بنانے پر قادر نہیں، اور بے معنی شاعری کو آرٹ اس لیے کہہ رہا ہے کہ وہ بے معنی، معنی دار، مبہم اور NON SENSE شاعری کے نازک فرق کو سمجھ نہیں پا رہا۔

اور پھر سوچئے کہ قدیم ادب عقائد اقدار اور اصولوں کی کوئی جامد اکائی نہیں۔ بلکہ تخلیق کا ایک عمل مسلسل ہے۔ قبول واسترداد، عمل اور ردِّعمل، روایت اور بغاوت نیا توازن پا کر اسے کھونے، اور پھر نیا توازن پیدا کرنے کی ایک مسلسل کش مکش کے ذریعہ قدیم و جدید نظریۂ شعر کی تشکیل ہوئی ہے۔ قدیم ادب رزمیہ اور المیہ بھی رہا ہے، اخلاقی اور تعلیمی بھی، سیاسی اور مقصدی بھی رہا ہے اور سیکولر اور مذہبی بھی۔ کون سے اقدار کی ہم بحالی کر رہے ہیں؟ فارسی کی صوفیانہ شاعری نہ ادب برائے ادب ہے نہ ادب برائے زندگی بلکہ ادب برائے تصوّف برائے شعر گفتن خوب ہے۔ کیا شاعری کی صوفیانہ روایت کی باز آفرینی ممکن ہے؟ حضرت امجد حیدر آبادی اور حضرت آسی کا کلام بتادے گا کہ روایت کو از سرِ نو زندہ کرنے میں فرسودگی اور پیش پا افتادگی کے کون سے خطرات لاحق ہوتے ہیں۔ ایلیٹ کی شاعری نے دورِ جدید میں مذہبی شاعری کے نئے امکانات پیدا کیے ہیں۔ لیکن ڈانٹے اور میٹا فزیکل

شاعروں کے اثرات کے باوجود ایلیٹ کا طریقۂ کار بالکل نیا ہے۔ عمیق حنفی نے صلصلۃ الجرس کے ذریعہ ایک لامذہب دور میں اپنے مذہبی احساس کو سنبھالنے کی کوشش کی ہے۔ یہ نظم جو مجھے ذاتی عمور پر بہت پسند ہے، قدیم مذہبی اور صوفیانہ شاعری کی کس روایت کی باز آفرینی ہے۔ ادبی تاریخ کی سب سے بڑی بغاوت رومانی بغاوت ہے لیکن کیا رومانیت ادب کا آخری طاقتور رجحان تھا؟ کیا رومانیت وکٹورین عہد میں متحجر نہیں ہوگئی؟ ایلیٹ نے اس تحلیجی رومانیت کے خلاف بغاوت کی اور میٹا فیزیکل شاعروں کے کڑے دانشورانہ اسلوب اور فکر و جذبہ کی اکائی کو اپنا کر ایک نئی کلاسکیت کی بنیاد رکھی۔ لیکن کیا ایلیٹ واقعی کلاسیکی ہے یا یوں کہیے کہ محض کلاسیکی ہے؟ کیا فرانسیسی علامت پسندوں کے اثرات کے ذریعہ اس کے یہاں رومانی رویئے عود کر نہیں آئے؟ اس میں شک نہیں کہ ہیوم اور پاؤنڈ کا امیجزم رومانیت سے برگشتہ خاطر تھا، لیکن کیا امیجسٹ شاعری کے نمونے ورڈز وتھ اور کیٹس کی یاد دلاتے ہیں یا نوکلاسیکی پوپ اور ڈرائیڈن کی؟ شعری پیکر ٹھوس بنا لیکن کیا رومانیوں کی حسی شاعری ٹھوس نہیں ہے؟ کہنے کا مطلب یہ کہ ردّعمل بھی محض صاف ستھرا اور چوکھا ردّعمل نہیں ہوتا۔ افسانوں کی دُنیا کی بات لیجیے۔ منٹو کی حقیقت نگاری پریم چند کی آدرش وادی اور کرشن چندر کی روماتی حقیقت نگاری کا ردّعمل ہے اور اس سے ایک قدم آگے ہے۔ منٹو کے یہاں نہ تو داستانوں کی اقدار کی باز آفرینی ہے نہ نذیر احمد کے مقصدی اور تعلیمی طریقۂ کار کی یہ صحیح اور درست اجتہاد ہے کہ اپنے اور دوسروں کے لیے تخلیق کے نئے امکانات پیدا کرتا ہے۔ کرشن چندر کی مقصدیت بالآخر انھیں مصوّرِ غم کے قریب کر دیتی ہے۔ جب ضرورت تھی تب کرشن چندر نے اجتہاد نہیں کیا اور اپنے رومانی اسلوب کو ایک نیا موڑ نہیں دیا۔ اگر وہ پیچھے مڑ کر دیکھتے کہ مقصدیت اور جذباتیت نے مصوّرِ غم کے ادب سے کیا سلوک کیا ہے، اور ادب لطیف کے انشائیوں کی کیا حدود ہیں تو وہ رُک جاتے اور اپنے اسلوب اور طریقۂ کار کے بہترین عناصر کو لے کر ایک نئی حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالتے اور شاید ہرمن ہیس۔ آندرے ژید، ژاں ژیونو، سٹائن بک، انتھونی پاویل، لارنس ڈرل، ولیم گولڈنگ، اور نیوبائی کی طرح غنائی اور تمثیلی ناول، یا غنائی حقیقت نگاری کے اسالیب کی بنیاد رکھتے۔ فنکار کے لیے تخلیقِ فن کے وقت جتنا غیر شعوری ہونا ضروری ہے۔ اتنا ہی اپنے فن کے متعلق اسے باشعور ہونا بھی ضروری ہے۔ فن اور احساس کے مقامات ہوتے ہیں۔ منزل نہیں ہوتی۔ تخلیقی توانائی کی ضمانت احساس کا سفرِ مسلسل ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ واماندگیٔ شوق پناہیں تراشتی ہے، لیکن پناہیں تراشنے کا عمل شوق کے سفر کی نشانی ہے۔ یہ کام بھی نہ ہوا تو شوق واماندہ نہیں ہوتا مر جاتا ہے بڑا فنکار مقامات میں قید نہیں ہوتا۔ معمولی فنکار ترقی پسند یا جدید فنکار کے طور پر پیدا ہوتا اور ترقی پسند اور جدید فنکار کے طور پر ہی جاں بحق ہوتا ہے۔ فن کی دنیا میں ایسی ثابت قدمی احساس کو محدود کرتی ہے۔ بڑا فنکار احساس کی زیادہ سے زیادہ سطحوں کو متاثر کرتا ہے اور تراشیدم، پرستیدم شکستم کے عملِ مسلسل سے گزرتا ہے۔ پریم چند اور منٹو دونوں بڑے افسانہ نگار ہیں کہ کفن ہتک کے ساتھ ہاتھ ملاتا نظر آتا ہے، دونوں کے یہاں قدیم کی باز آفرینی نہیں بلکہ نئی جولانگاہوں کی تلاش ہے۔ پریم چند اور منٹو دونوں کا طریقۂ کار تخلیق کے زیادہ سے زیادہ امکانات پیدا کرتا ہے، کیونکہ کسی ایک اسلوب، ایک تکنک، ایک MANNERISM کا شکار نہیں وہ ہر موضوع کو اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔ یہ طریقۂ کار

شیکسپیئر، بالزاک، ٹالسٹائی، چیخوف، اور ڈکنس کا ہے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو جدید فنکار کا تخیل اُن فضاؤں میں پرواز ہی نہیں کر رہا جہاں دھنک کے سات رنگ ٹوٹتے ہیں اور ہمہ رنگ زندگی اپنی تمام پہلوداری کے ساتھ اپنے جلوے بکھیرتی ہے۔ بیکیٹ سب کچھ سہی لیکن شیکسپیئر اور ٹالسٹائی کے مقابلہ میں کتنا محدود ہے۔ شیکسپیئر ایک حکایت لے کر کنگ لیئر تخلیق کرتا ہے۔ انتظار حسین جاتک کتھا کی حکایت لے کر ایک جدید دل چسپ اور معنی خیز حکایت تخلیق کرتے ہیں، لیکن حکایت کا یہ آرٹ شیکسپیئر کے ڈرامے کی مانند فکشن کے آرٹ کی توسیع نہیں تحدید ہے، کیونکہ فکشن نے حکایت، کہانی، رزمیہ، داستان، ردمان، اور ناول کی جن ارتقائی منزلوں کو طے کیا ہے، اُن سے صرف نظر کر کے انتظار حسین ابتدائی اور غیر سوفسطائی خاکہ کی بازیافت کرتے ہیں۔ توسیع جائس کی یولیسز ہے، تھامس مان کی یوسف کی کہانی ہے۔ انوئی کا انتی گونی ہے۔ شا کا سینٹ جان ہے، سارتر کا FLIES ہے، ژید کا تھیسیس ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ فنکار قدیم ہی نہیں بلکہ قدیم ترین اسالیب سے استفادہ کرتا ہے۔ انھیں ازسرِ نو زندہ کرتا ہے،..... اُن سے نئے کام لیتا ہے لیکن اس طرح کہ وہ ایک نیا رنگ و آہنگ پا کر ایک نئی تخلیقی سمت کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور اس کے تخیل اور فن کے لیے ایک نیا چیلنج پیش کرتے ہیں۔ ورنہ اس کا فن ماضی کی صدائے بازگشت بن جاتا ہے اور پرانے فارم مین ڈھلا ہوا جذبہ بھی پرانا نظر آتا ہے۔ اس کی عبرت ناک مثال سمبالزم کے نام پر لکھی جانے والی جدید ALLEGORIES ہیں۔ شاعر سمجھتا یہ ہے کہ وہ علامتی نظم لکھ رہا ہے لیکن ہوتی ہے وہ تمثیل، یا پھیلایا ہوا استعارہ۔ تمثیل کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس کی دانشورانہ دیواریں اتنی سنگین ہوتی ہیں کہ جذبہ نالۂ بے اختیارِ بلبل کی مانند شعر میں ڈھل ہی نہیں پاتا۔ تمثیل میں شعور کا عمل دخل بہت زیادہ ہوتا ہے، جب کہ علامات کی تخلیق کا پورا بار لاشعور سنبھالے ہوتا ہے۔ شاعر کی نظر پتھروں کے شہر، روح کے صحرا، دل کے شمشان پر اس قدر مرکوز ہوتی ہے کہ ان تصوّرات سے منسلک خیالات ہی سے نظم کا تار و پود تیار ہوتا ہے اور جذبہ جسے تند و تیز و شدید ہونا چاہیے خیالات کے حصاروں میں سرد پڑ جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ فنکار اپنے لیے جس قسم کا رول اختیار کرتا ہے اسی رول کی مطابقت سے ماضی کا ادب ڈھلے ڈھلائے اظہارِ بیان کے پیمانے اسے فراہم کرتا ہے۔ معلّم اخلاق کا بقراطی رول تمثیل اور اخلاقی حکایات کے پیمانے انتخاب کرتا ہے۔ یہ اجتہاد نہیں رجعتِ قہقہری ہے۔ خلّاق ذہن ماضی کے ادب سے ایک رنگ اڑاتا ہے اور ہزار رنگ پیدا کرتا ہے۔ کوئی بھی بڑا فنکار ماضی کے ادب سے نہ تو کوئی مطلق قدر لیتا ہے نہ کوئی تمام و کمال اسلوب۔ کسی زمانہ مُس ہم نے رنگِ میرؔ زندہ کیا کہ میرؔ کا دکھی احساس اور فقیرانہ لب ولہجہ ہمارے تنہائی اور جلاوطنی کے تجربہ کے لیے زیادہ سازگار تھا۔ اقبالؔ اور غالبؔ سے صرف نظر کیا کہ افکار کی دار و گیر کے ہاتھوں پارہ پارہ ذہن کے لیے متاعِ درد متاعِ فکر سے زیادہ گراں قدر معلوم ہوئی۔ اس عمل کو قدیم ادب کے اقدار کی بازآفرینی کہنا ٹھیک نہیں۔

اپنی بات کو جاری رکھتے ہوئے آپ کے دوسرے سوال یعنی ہیئتی تبدیلیوں کی تناسبی اہمیت کو سمیٹنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ جدید شاعری اور فکشن میں اسطور کے چرچے بہت عام ہیں۔ ایلیٹ نے یولیسز پر تبصرہ کرتے ہوئے بتایا تھا کہ دورِ جدید کے انتشار کو فنکارانہ فارم عطا کرنے میں اسطور بہت سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔ لیکن

اساطیر کا استعمال قدیم ادب میں بہت کثرت سے ہوا ہے۔ سپنسر، ملٹن، کیٹس، شیلی سب نے یونانی اساطیر سے کام لیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں اساطیر بطور تلمیحات یا بطور شعری زیبائش یا تاریخی مواد کے استعمال ہوئے ہیں جب کہ جدید فنکار کا رویّہ اسطور کو شعری ساخت و بافت میں علامتی انداز سے اس طرح سمونے کا رہا ہے کہ اسطور نہ صرف جدید صورتِ حال کا ترجمان بنتا ہے بلکہ اس کی مدد سے جدید و قدیم متوازی خطوط پر حرکت کرتے نظر آتے ہیں، اور ماضی کے آئینہ میں حال کو دیکھا جاسکتا ہے اور دونوں کے تضاد کو شدید اور معنی خیز بنایا جاسکتا ہے۔ یہاں بھی قدیم ادب کے اقدار کی باز آفرینی نہیں ہے بلکہ ایک نئے تخلیقی رویّہ کی طرف پیش قدمی ہے۔ عمیق حنفی کی نظم ''سندباد'' جس کے بعض حصے اچھی شاعری کا نمونہ ہیں اسطور کا تخلیقی استعمال نہیں کرسکی۔ سندباد نظم کے STRUCTURE کا جزو لاینفک نہیں بنتا۔ اس کا کردار اور اس کی شخصیت ماضی کی دانشمندی کی ایسی علامت نہیں بنتی جس کی روشنی میں حال کے تضاوات اور پیچیدگیوں کو بہتر طور پر سمجھا جاسکے۔ یہ کام ایلیٹ ٹائریسیاز سے لے سکا ہے۔ موضوع اور ہیئت کے تناسب پر میں اپنے ایک مضمون میں جو حال ہی میں ''جواز'' میں شائع ہوا ہے بحث کرچکا ہوں۔ میں دونوں کی ثنویت کا قائل نہیں اور محسوس کرتا ہوں کہ جدید شاعری اگر جدید دور کی ترجمان ہے تو اس پورے مواد کی مناسبت سے جو جدید دور شاعر کو فراہم کرتا ہے اس کا فارم، یعنی ڈکشن اسلوب اور خارجی ہیئت میں بنیادی تبدیلی کا ہونا لازمی ہے۔ ہم نے فارم کو محض خارجی ہیئت سمجھا اور تکونی اور گول نظمیں لکھنے لگے حالانکہ تبدیلی کی ضرورت اسلوب اور ڈکشن میں زیادہ تھی۔ اور شعر کے عروضی نظام اور آہنگ کو زیادہ جدلیاتی بنانا ناگزیر تھا۔ بعض نئے شاعروں مثلاً عمیق حنفی، کمار پاشی، شہریار۔ محمد علوی وغیرہ نے اس طرف پیش قدمی کی اور یہی اُردو کی جدید شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ نام گنانے میں دار پر چڑھنے کا خدشہ ہے اور جو نام بتائے ہیں وہ ہر راہ ہیں سرفہرست نہیں۔ اگر آپ اس مسئلہ پر سوچیں کہ ان شاعروں کے یہاں انیس، اقبال اور جوش کا فارم نہیں جو ترقی پسندوں کے یہاں ملتا ہے تو آپ کو پتہ چلے گا کہ شاعر شاعری سے تعمیرِ جہاں کا کام کم اور شکست ذات کا اظہار زیادہ کررہا تھا۔ یہی نہیں بلکہ وہ دنیا کو بدلنے سے پہلے دُنیا کو سمجھنے، دُنیا کا مشاہدہ کرنے اور اسے شاعری میں برتنے کے امکانات سے زیادہ سروکار رکھے ہوئے تھا۔ یہاں لوگوں سے تخاطب نہیں بلکہ لوگوں میں گم شدگی ہے۔ بھیڑ میں کھو کو خود کو پانے کی کوشش ہے۔ تخاطبی یا تلقینی شاعری جن چیزوں کو آنکھ بھر کر دیکھنے کی مہلت نہیں دیتی تھی ان پر نگاہِ شوق مرکوز کرنے کی تڑپ ہے۔ حقیقت کا شاعرانہ یا دل پذیرانہ بیان نہیں بلکہ شعری تخیل کے ذریعہ حقیقت کا انکشاف ہے۔ اسی قسم کی اور بہت سی باتیں جدید شاعری کے متعلق کہی جاسکتی ہیں لیکن یہاں اس کا موقعہ نہیں کہ میں جوابِ سوال کو جوابِ مضمون بنانا نہیں چاہتا۔ البتہ یہ اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ ہمارے جدید شاعروں کا کام وقیع ہونے کے باوصف عالمی ادب کے تناظر میں محدود ہے۔ مغرب میں جدیدیت کا بڑا کارنامہ تھیٹر میں ہے اور ہمارے یہاں تھیٹر نسروان جی آرام کے بعد ہنوز آرام ہی کررہا ہے۔ مغرب میں ناول کے تسلیم شدہ فارم میں جدید احساس کی ترجمانی کے علاوہ نئے قسم کے تجرباتی ناولوں کا ایسا ذخیرہ سامنے آیا ہے کہ مجھ جیسے فکشن کا روایتی ذوق رکھنے والے لوگ اس کی طرف نظر کرنے سے بھی گھبراتے ہیں۔ جوگندر پال نے نئی طرز کے مختصر ناول لکھے ہیں لیکن

ان کے پڑھنے کے لیے عمرِ طویل اور صبرِ ایوب کی ضرورت ہے۔ قاضی عبدالستار میں غیر معمولی تخلیقی صلاحیت ہے۔ اتنی غیر معمولی، اس قدر غیر اکتسابی کہ ودیعت خداوندی معلوم ہوتی ہے۔ میں نہیں چاہتا کہ جس مزاج کی وہ کہانیاں لکھتے ہیں اس سے مختلف مزاج کی وہ لکھیں لیکن یہ کہانیاں جدید دور میں جدید آدمی کے زندگی کے تجربہ کا بیان نہیں۔ وہ ایک مٹتی ہوئی تہذیب کا نوحہ ہیں جو اپنی جگہ اہم ہے اور اس لیے بھی قابلِ قدر کہ اُردو میں المیہ کی طرف سنجیدہ پیش قدمی ہے۔ قاضی صاحب کو اسی راہ پر آگے بڑھتے رہنا چاہیئے اور کہانی اور کردار پر اپنی گرفت مضبوط کر کے ایک مخصوص تہذیبی اور تمدنی پس منظر میں المیہ کے امکانات کو زیادہ سے زیادہ کھنگالنا چاہیے۔ نہ میں ایلیٹ ہوں نہ قاضی صاحب کو کالرج سمجھتا ہوں لیکن ایک طنز آلود شوخیٔ طبع کے تحت ہی سہی مجھے یہ دوستانہ مشورہ دینے کی اجازت دیجیئے کہ قاضی صاحب کے لیے اردو شاعری میں قنوطیت، اور ہندوستانی جمالیات اور ترقی پسند کانفرنسوں کی رپورٹ سے زیادہ جو چیز مفید ثابت ہوسکتی ہے وہ الزبھین عہد کے ڈرامے، بالزاک کے ناول اور دوسرے عظیم تخلیقی کارنامے ہیں۔ تخلیقِ ادب کے گُر فنکار دوسرے عظیم فن پاروں ہی سے سیکھتا ہے۔ جمالیات اور مابعد الطبیعات سے نہیں۔ کارخانۂ قدرت سے جو نعمتِ تخیّل انھیں ودیعت ہوئی ہے وہ تاریخی ناولوں پر ضایع کرنے کے لیے نہیں، اور جدید دور میں تاریخی ناول لکھنے کا کیا انداز ہوتا ہے وہ بھی انھیں فلابیر، ژید، اور رابرٹ گریوز سے سیکھنا چاہیے۔ میں نے اپنے عہد کے بہترین دماغوں کو تباہ ہوتے دیکھا ہے اور میں نہیں چاہتا کہ کرشن چندر کے بعد کسی اور خلّاق ذہن کی تباہی کا زخم برداشت کروں۔ یہی بات میں بہت سے جدید افسانہ نگاروں کے متعلق کہنا چاہتا ہوں لیکن گنجائش نہیں ہے۔ نثری شاعری کو شاعرانہ افسانہ ثابت کرنے کا مجھ میں فقیہانہ حوصلہ نہیں ہے۔ باسٹرڈ کامیڈی کی طرح ادب کی یہ باسٹارڈ اصناف ہیں۔ اٹھارویں صدی کی اس SENTIMENTAL کامیڈی کو گولڈسمتھ نے باسٹارڈ کہا تھا جسے لوگ ہنسنے کی غرض سے دیکھنے جاتے تھے لیکن رو کر نکلتے تھے۔ خلیل جبرانیت نہ جدیدیت ہے نہ ترقی بلکہ رجعت اور انحطاط ہے۔ فلسفیانہ تفکّر اگر افسانہ کو ادبِ لطیف کی نوع کا انشائیہ بناتا ہو تو کم از کم فکشن میں غیر شخصی آرٹ کے طریقۂ کار پر ہمیں زیادہ سنجیدگی سے سوچنے کی ضرورت ہے۔ اس آدمی کے لیے شخصیت سے گریز ناگزیر بن جاتا ہے جو فنکار کی بجائے رشی، مونی، ساونت اور عہد نامۂ عتیق کے پیغمبروں کی جلالی شان لیے ہوئے ہو۔ ادب کے معاملہ میں میں تو اس قدر زمینی واقع ہوا ہوں کہ حاضری ڈانٹے گوئٹے اور اقبال کے دربار میں دیتا ہوں لیکن اپنی ذات کو فنا کرتا ہوں شیکسپیئر ورڈز ورتھ فیض اور منٹو کی دنیاؤں میں۔ یہ ممکن ہے کہ فنکار ولایت کے مقام کو پہنچ جائے تو نرینہ اولاد کے لیے میں اس سے سفارش کراؤں۔ لیکن لوریوں کے لیے تو مجھے اسی فنکار کی طرف رجوع ہونا پڑے گا جو گیتوں کے ہار بنتا ہے۔ ذرا ورڈز ورتھ اور فراق کو دیکھیے۔ کبھی کبھی تو تخیّل اس مقام پر پہنچتا ہے جو روحانی مکاشفہ کا مقام ہے لیکن شاعری کی قیمت پر انھیں نروان کا سودا پسند نہیں۔ رسول اللہ کی طرح معراج سے پھر زمین کی طرف لوٹ آتے ہیں۔ راں بونے بھی الفاظ کے ذریعہ حقیقتِ مطلق کے عرفان کی کوشش کی تھی۔ انجام ہمیں معلوم ہے۔ ''جوئیں دیکھنے والیاں'' آج بھی اس کا سب سے دردانگیز تخلیقی کارنامہ ہے۔ منٹو کی طرف نظر کیجیے۔ آنکھوں میں عرفان کی چمک اور دل میں ہڈیوں کو پگھلا دینے والے ماورائی کرب کی آگ ہے۔ حسن عسکری

اور ندا فاضلی ....ایک دانستہ اور دوسرا شاید نادانستہ طور پر، منٹو کو صوفی کہہ گئے۔ بات سوفی صدی درست ہے۔ لیکن آرٹ کا معجزہ دیکھیئے۔ مسیح کی دردمندی اور بدھ کے کرونا کا اظہار منٹو کے یہاں کہاں ہوا ہے؟ سوگندھی کی کھولی میں۔ الفاظ کے ذریعہ راں بوحقیقت مطلق کو نہ پا سکا۔ غیر شخصی آرٹ کے طریقۂ کار کے ذریعہ منٹو جان گیا کہ نفی ذات کا اعلٰی ترین مقام کونسا ہے۔ فن کی..... DYNAMICS بھی اتنی ہی اہم ہیں جتنے کہ سلوک کے مدارج: صوفی اور شاعر دونوں مدرسہ سے باہر نکل کر تجربہ کی آگ میں جلتے ہیں اور آگ کو گلزار میں بدلتے ہیں۔ ہمارے دور کا المیہ دیکھیے کہ فنکار نہ صرف مدرسوں میں داخل ہوئے بلکہ فن کے آداب چھوڑ کے مدرسہ کے آداب اپنائے۔ مدرسہ کی دُنیا ریڈرشپ، سکالرشپ، پی ایچ ڈی کے مقالوں اور ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ کی نثری نظموں پر وجد کرنے کی دنیا ہے اور فن کی دنیا..... سوز وساز ودرد وداغ۔ اس باؤنورے کی دنیا جو کہانی کا مسودہ لیے شراب کی ایک بوتل کے لیے چودھریوں کے آستانوں کی خاک چھانتا پھرتا ہے۔ فن کا رومانی اور فنکار کا بوہیمین تصوّر مجھے پسند ہے۔ وہ آدمی مجھے پسند ہے جو خلعتِ شاہانہ اور دستارِ فضیلت کی دنیا میں ہتھیلی پر سر رکھ کر بات کرتا ہے۔ بعینہ اس بچّہ کی مانند جو ملبوساتِ فاخرہ کے ڈھیر پر برہنہ رہنے پر اڑ گیا ہو۔ سرخ ہو یا سبز، زرد ہو یا کیسری وردی پوشی سے انکار فنکار کی تخلیقی شخصیت کو زیب دیتا ہے۔ ہماری دُنیا نے فنکار کو ''ہموار'' کرنے کے بے شمار ہتھکنڈے ایجاد کیے ہیں خوش نصیب ہے وہ آدمی جو اپنی نظر کی انفرادیت اور تخیّل کی پاکیزگی کو محفوظ کرلے۔ مدرسہ زندہ ادبی تصوّرات اور توانا تخلیقی رجحانات کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے وہ آپ دیکھنا چاہیں تو ہماری تنقید پر نظر کیجئے۔ علامت اور اسطورا ابھی جوان بھی نہیں ہونے پائے تھے کہ چاک کے غبار میں اُن کی سانس اکھڑ گئی۔ کسیلے سکّوں کی باس آنے لگی ہے ان لفظوں سے۔ بہت سے نقاد شاعر بھی ہیں لیکن اُن کی تنقیدیں وہی مولا بخش ہاتھی کی اللہ رکھی چال چلتی ہیں جو اُن جثہ ور بزرگوں کا خاصہ ہے جو سونڈ سے سر پر گھاس ڈالتے ہیں۔ کیا ڈرائیڈن کالرج ورڈز ورتھ، شیلی، آرنلڈ، ایلیٹ اور حالؔی نے جو نقاد و فنکار دونوں تھے ادب اور آرٹ کے مسائل پر اسی انداز سے غور کیا تھا جس انداز سے ہمارے احباب لکھ رہے ہیں؟..... پتہ نہیں کون سے جلالی بزرگ کی بددعا ہے کہ ہمارے یہاں جو بھی نقاد پیدا ہوتا ہے بقراط ہی پیدا ہوتا ہے۔ ادب کو ادب کے طور پر اور ادب کو ادب کے حوالے سے سمجھنے کی تو ہم صلاحیت ہی گنوا بیٹھے ہیں۔ اقتصادیات اور سماجیات کا غلبہ کم ہوا تو نفسیات اور انتھروپولوجی نے دھاوا بولا۔ ہمارا دور علم کے پھیلاؤ کا دور ہے۔ POPULARIZERS نے فلسفہ اور نفسیات کو اتنا ہی عام کردیا ہے جتنا کہ پکوان کی کتابوں نے مغلائی کھانوں کو ہر گنوار جب مرغِ مسلّم کھانے لگے تو مہذّب آدمی اپنے دسترخوان پر چٹخارے اور دکھاوے کا اہتمام نہیں کرتے WHOLE SOMENESS پر زیادہ اصرار کرتے ہیں۔ یہی محولہ بالا انگریزی لفظ جسے کاتبوں کے خوف سے دوسری بار لکھنے کی ہمّت نہیں کرتا ادبی نقاد کا حسنِ حصین ہے کہ ادبی نقاد مذاقِ سخن کو سنوارنے کا جو کام کرتا ہے وہ فلسفہ کے پروفیسروں اور نفسیات کے ماہروں کے بس کا روگ نہیں۔ علمائے کبار یہ بتا سکتے ہیں کہ اقبال کے فوق الانسان کے تصوّر کے عناصرِ ترکیبی کے ماخذات کیا ہیں۔ ادبی نقاد یہ بتاتا ہے کہ اقبال کی شاعری اگر قابلِ قبول ہے تو وہ فوق الانسان کے تصوّر کی وجہ سے ہے یا اس کے باوصف۔ ادبی نقاد کا اہم کارنامہ یہی ہوتا ہے کہ وہ اپنی

ناقدانہ بصیرت سے ایک فنکار یا فن پارے میں یا تو از سرِ نو دلچسپی پیدا کرتا ہے یا جو دلچسپی لوگوں کو ہوتی ہے اسے برقرار رکھتا ہے اور اسے نئی تازگی وسعت اور شدّت بخشتا ہے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب نقاد کی نظر ادب پر مرکوز ہو۔ ہمارے نقاد نظر کو پریشان کرتے ہیں۔ ایک فنکار کو دوسرے فنکار کے حوالے سے نہیں بلکہ فلسفی کے حوالے سے پڑھتے ہیں۔ فیض کی غنائیت کو عظمت اللہ خان، اختر شیرانی، حفیظ جالندھری یا دوسرے مشرقی اور مغربی غنائی شاعروں کی روشنی میں پرکھنے اور اس کی امتیازی صفات کی نشاندھی کرنے کی بجائے وہ یہ دیکھتے ہیں کہ فیض میں مارکسزم اور روحِ عصر کی ترجمانی کیسی ہے۔ یہ کام آسان ہے کہ سیاسی پمفلٹ، عصری تاریخ، اور افکار و تصورات کی مقبول عام کتابیں پڑھنا اتنا مشکل نہیں جتنا کہ عظیم فنکاروں کے عظیم تخلیقی کارناموں کا جزرس اور تنقیدی مطالعہ کرنا۔ تنقید میں علم سے زیادہ بصیرت اور ذہانت سے زیادہ دانشمندی کی قیمت ہے اور یہی وہ نکتہ ہے جس سے نہ تو ہمارے معلّم نقاد واقف ہیں نہ ریڈیو اور جرنلزم کے چرب زبان صحافی نقاد۔ اس میں شک نہیں کہ تنقید کا دوسرے دانشورانہ علوم سے گہرا تعلق ہے لیکن اگر نقاد کے قدم ادب کی سرزمین پر مضبوطی سے جمے ہوئے نہیں ہیں تو فلسفہ نفسیات اور انتھروپولوجی کی فضاؤں میں پرواز پُر خطر ہے کہ اُن علوم کے سورج کی تپش سے فن پارے موم کے نازک کھلونوں کی مانند پگھل جاتے ہیں اور اپنا ہیئتی حسن کھو کر ایک ایسے ملغوبہ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں جسے آسانی سے نقاد کے نفسیاتی یا کسی اور نظریاتی تصوّر کے بیے میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ یہ افسوس کی بات ہے کہ جدیدیت بھی ہمارے نقادوں کے اس بنیادی رویّہ میں کوئی خاطر خواہ تبدیلی پیدا نہیں کر سکی۔ پہلے نقاد خیال کی دُم پکڑ کر پیداواری رشتوں کے کھیت کھلیانوں میں دوڑتا تھا اور اب وہ علامت کی انگلی پکڑ کر اجتماعی لاشعور کے اندھیرے پانیوں میں ہاتھ پیر مارتا ہے۔ کبھی وہ یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کرتا کہ علامت تو خیر ہے نظم میں لیکن نظم نظم بھی ہے یا نہیں۔ نظم میں سورج صحرا اور جنگل دیکھ کر ہی نقاد خوش ہو لیتا ہے کہ چلو ایک آرکی ٹائپ ہاتھ آیا۔ پھر وہ نظم پر قناعت نہیں کرتا۔ صحرا کی خاک چھانتا پھرتا ہے یا انتھروپولوجی کے پرپیچ جنگلوں کی ڈالیوں میں الجھ جاتا ہے ہماری اکثر جدید تنقیدی تحریروں میں گنجلک کا وہ عالم ہے کہ ترقی پسند بقراط ممتاز حسین کی نثر گلشنِ بے خار معلوم ہوتی ہے۔ ایک زبردست کنفیوژن ہے جو CHAOS میں پرواز کرنے کے لیے پر تولتا نظر آتا ہے۔ یا پھر فلسفہ کے جسم پر سرد انگلیوں کا نامرادانہ مساس ہے جسے دیکھ کر پھریریاں آتی ہیں۔ بھلا ان وطیروں کا جدیدیت سے کیا سروکار۔ ذرا دیکھیے تو سہی کہ طبّاع اور خلاق ذہنوں نے مغرب میں تنقید کی زبان اور اسلوب کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ ہم سے حالی کی نثر بھی بن نہیں پڑتی۔ محمود گاوان کی نثر لکھتے ہیں۔ منشی گیری کا دوسرا نتیجہ کیا نکلتا۔

ہمارے یہاں شاعری میں ہیئت کے دل چسپ تجربات ہوئے ہیں جن کی وقعت کو کم کرنا پسند نہیں کرتا لیکن ابھی تک ہمارے سامنے شاعری کا کوئی ایسا مستند فارم نہیں آیا جو جدید دور کی حسّی زندگی کے فنکارانہ اظہار کی روایت بن سکے۔ جدیدیت گرد و پیش کی نئی دنیا کو شعری استعارے میں بدلنے کا نام ہے۔ یعنی ہوائی جہاز محض بطور شئے کے شاعری میں موجود نہ ہو شعری استعارے کا ایک ایسا تخلیقی سرچشمہ بن جائے جو پورے لسانی ڈھانچے یعنی اسماصفات اور افعال تک کو متاثر کرے۔ ہم یہ کام نہیں کر سکے ہیں۔ ڈانٹے کے فلورنس، بادلیئر کے پیرس اور ایلیٹ

کے لندن کی مانند کیا ہم کسی شاعر کے یہاں دہلی بمبئی اور کلکتہ کی شناخت کر سکتے ہیں۔ سچ یہ ہے کہ ہماری شاعری شاعرانہ موضوعات کی حلقہ بگوشی سے ہنوز آزاد نہیں ہوسکی۔ وہ جو کرخت بدصورت اور غیر شاعرانہ ہے یعنی ہمارا دھواں آلود، غبار آلود پرشور صنعتی تمدّن، ابھی تک شعری تخیل کی زد میں نہیں آیا۔ اکثر اس تمدّن سے برگشتگی ایسا نوستالجیا پیدا کرتی ہے جو زرعی تمدّن کی شاداب فضاؤں میں شاعرانہ موضوعات سمجھتا ہے۔ بمبئی کی زندگی کو پیش کرنے کے لیے منٹو نے ایک نئے اسلوب سے کام لیا۔ کرشن چندر کا شاعرانہ اور خلیل جبران کا پیغمبرانہ اسلوب شہری زندگی کی ترجمانی کے لیے مناسب نہیں ہے۔ جدید افسانہ اس معنی میں رجعتِ قہقہری ہے۔ مکاشفہ کی زبان پیغمبروں کو زیب دیتی ہے لیکن میں اس گاؤں میں ٹھہرنا پسند نہیں کرتا جہاں کا ہر آدمی خود کو پیغمبر سمجھتا ہو۔ تلاشِ ذات بہت بڑی چیز ہے لیکن ایلیٹ کی طرح مجھے بھی اس منظر سے ہول آتا ہے کہ ایک جم غفیر تلاشِ ذات میں سرگرداں ہو۔ ادب نہ وہ مسجد ہے جس میں تبلیغی مولویوں کا اجتماع ہے نہ وہ خانقاہ جس کا ہر آدمی مجاہدہ اور مکاشفہ میں مشغول ہو۔ فنکار میرے نزدیک اُن اساطیر کا مغنّی ہوتا ہے جنھیں معاشرہ جنم دیتا ہے۔ میں اسے گیتوں کا بُننے والا، بھجن اور کیرتن گانے والا، حماسہ سرا اور BARD اندھا گویا اور آوارہ گرد، داستان گو، رنگ بھومی کا اداکار اور لفظوں کا جادوگر دیکھنا زیادہ پسند کرتا ہوں۔ ایسے لوگ مدرسوں میں نہیں، چوپالوں، چوراہوں اور بازاروں میں پیدا ہوتے ہیں۔

آپ کا تیسرا سوال تنہائی کے بارے میں ہے یعنی آیا تنہائی کا احساس صرف صنعتی پھیلاؤ کا ردِّعمل ہے یا یہ ایک تخلیقی ذہن کا ایسا ردِّعمل ہے جس کا سماجی نظاموں سے محض نسبتی تعلق ہے؟ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ہم علامت پر زیادہ غور کرتے ہیں علامتی شاعری پر کم۔ تجریدی تصوّرات پر مفکرانہ غور وخوض کی میرے دل میں بڑی قدر ہے لیکن میں اپنے حدود سے اچھی طرح واقف ہوں۔ فلسفیانہ فکر کی صلاحیت سے میں یک قلم محروم ہوں۔ یعنی اگر کوئی مجھ سے کہے کہ عقلِ محض، عینیت، حُسن، اخلاق، مابعد الطبیعات پر کچھ ارشاد فرماؤں تو ڈیڑھ منٹ بعد میری صورت رونی ہو جاتی ہے۔ وہ جنھیں فلسفہ سے رغبت ہے ان کے کارناموں کا میرے دِل پر بڑا گہرا اثر ہے لیکن ان کی جوتیوں میں پیر ڈالنے کی نہ مجھ میں ہمّت پیدا ہوئی نہ صلاحیت۔ میں جو نہیں ہوں وہ بتانے کی میں نے کبھی کوشش نہیں کی۔ اس سے پیشتر کہ آپ اسے میری اخلاقی خوبی سمجھیں مجھے عرض کرنے دیجیے کہ مجھے اس کی ضرورت ہی پیش نہیں آئی۔ اپنی ذہنی سرگرمی کے لیے میں نے جو دائرۂ عمل پسند کیا وہ ادبی تنقید کا تھا اور ادبی تنقید کے لیے فلسفیانہ فکر ایک اضافی صفت ہوسکتی ہے، لازمہ نہیں۔ ادبی تنقید وسیع ادبی مطالعہ پر مبنی ادبی بصیرت پر ادب پاروں کی پرکھ کا کام کرتی ہے۔ وہ زبان جس کا ادب میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کی خوبیوں اور خامیوں کی نشاندہی کرنے کے لیے جس طرح ماہر لسانیات ہونا ضروری نہیں، اسی طرح وہ خیال جس کا فن پارے میں بیان ہوتا ہے اس کی پرکھ کے لیے فلسفی ہونا ضروری نہیں۔ دنیا کے بڑے نقادوں کو ہم نقاد ہی کہتے ہیں۔ فلسفی نہیں۔ سب نقادوں میں سب سے زیادہ مابعد الطبیعات کالرج نے پڑھی لیکن اس مطالعہ سے اس کی تنقید اور شاعری کو نقصان ہی ہوا فائدہ نہیں اسی لیے ایلیٹ نے کہا تھا کہ جب شاعری کی دیوی اس پر مہربان ہوگئی تو اس کے لیے بہتر تھا کہ وہ مابعد ارطبیعات کی

بجائے سیر و سیاحت کی کتابیں پڑھتا کہ کوئی واقعہ، کوئی منظر، کوئی امیج اسے تخلیقی طور پر کام لگتا۔ بعض ایسے بھی فلسفی ہوئے ہیں جو ادبی نقاد بھی مانے گئے ہیں مثلاً سنتایانا لیکن انھیں ادبی تنقید کے صدر نشینوں میں کم ہی جگہ ملی ہے۔ ایلیٹ کو مذہب اور فلسفہ دونوں سے رغبت تھی لیکن اس کے ذہنی ڈسپلن کو دیکھیے کہ ادبی تنقید میں فلسفہ اور تھیولوجی نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہی چیز ایلیٹ کو آرنلڈ سے ممتاز کرتی ہے کیونکہ آرنلڈ کے یہاں ادب آرٹ مذہب اور کلچر پر رسکن اور کارلائل کی طرح فربہ فربہ باتیں بہت ہیں، ادیب، ادبی فینومینا، اور ادب پاروں پر تنقید بہت ہی کم۔ بڑے نقاد تو ڈرائیڈن، جانسن، کالرج، ایلیٹ اور حالی ہی ہیں جو حسنِ ادب کا تماشا کرنے کے آداب سے واقف ہیں۔ ہماری تنقید میں سطحی قسم کا فلسفیانہ رعب و داب محض نمائشی ہے اور اس نے تنقید کو ناقابل برداشت حد تک سنابری کا کارخانہ بنا رکھا ہے۔ ادب میں تنہائی کا مسئلہ بھی ایسا ہی مسئلہ ہے جسے ادب سے الگ کر کے ایک تجریدی تصور کی شکل دی گئی ہے۔ ادب فی الحقیقت وہ کام کرتا ہے جو فلسفہ اور دیگر علوم کے حیطۂ اختیار میں نہیں۔ یعنی وہ احساس کو اس کی تمام نزاکتوں اور گھلتے ملتے رنگوں کے ساتھ پیش کرتا ہے، اسی لیے ادب میں پیش کردہ جذبات کی سائنسی درجہ بندی ممکن نہیں۔ ایک شعر میں ایک شاعر ایک احساس کو پیش کرتا ہے جو اس کا اپنا ہے اور ایک مخصوص لمحہ کے لیے ہی اس کا ہے اور وہ لمحہ گزر جانے کے بعد بعینہٖ اسی صورت میں اس احساس کی بازیافت خود اس کے لیے ممکن نہیں۔ جو احساس بیان ہوتا ہے اس کی درجہ بندی اس لیے بھی ممکن نہیں کہ شعر کا میڈیم، یعنی زبان اور الفاظ، الفاظ کے استعاراتی اور علامتی معنی، ان کی آوازیں اور شعر کا آہنگ، سب باہم مل کر نہ صرف احساس کی لطیف سے لطیف لرزشوں کو گرفت میں لاتے ہیں بلکہ اس کی توسیع بھی کرتے ہیں، جو معنوی بھی ہوتی ہے اور حسی بھی۔

میرؔ کا شعر ہے:

یک بیاباں برنگ صورتِ جرس
مجھ پہ ہے بیکسی و تنہائی

غالبؔ کا شعر ہے:

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

صرف الفاظ ہی نے ایک احساس کو بیابانی اور دوسرے کو شہری URBANE بنا دیا ہے۔ ایک میں ہول آفرین بے کسی ہے دوسرے میں جہد و عمل۔ کاوکاو، صبح کرنا شام کا، جوئے شیر کا لانا، اور سخت جانی کے الفاظ میں صلابت حرکت اور عمل ہے جس کے ہوتے ہوئے تنہائی کا احساس اندر ہی اندر روح کی بھائیں بھائیں کرتی ہوئی ویران دیواروں کو چاٹ جانے والا زہرآگین احساس نہیں بن پاتا۔ میرؔ کے یہاں بن پاتا ہے اور باولیئر کی SPLEEN کی نظموں کی یاد دلاتا ہے۔ غالبؔ کی بذلہ سنجی جذبہ کو محصور کرتی ہے، اور جذبہ خوف و حیرت کی شدت کھو دیتا ہے۔ میرؔ کے یہاں احساس صوتِ جرس کے استعمال میں ڈھل کر بیابانی وسعت اور ہیبت پیدا کرتا ہے۔ یہ اور ایسی بہت سی باتیں ان تمام شعروں کے متعلق کہی جا سکتی ہیں جن میں تنہائی کا بیان ہوا ہے ایسے تجزیہ کے

ذریعہ ہم احساس کی نوعیت کو سمجھنے کی بہتر استعداد پیدا کر سکیں گے۔ اس وقت ہمیں یہ بھی پتہ چلے گا کہ تنہائی، خلوت گزینی، دامن کشی، جلاوطنی، کے احساس میں کونسا نازک فرق ہے۔ شعر اور شاعر کے حوالے سے بات کی جائے تو حقیقی اور مصنوعی، مستعار اور طبعی، مرکزی اور ذیلی احساس کا فرق بھی واضح ہو جائے گا۔ ہم یہ بھی جان سکیں گے کہ آرٹ کا حُسن کارانہ عمل جذبہ کو قابلِ برداشت اور المناک ہونے کے باوجود نشاط افزا بناتا ہے یا نہیں۔ میر کا شعر بیک وقت دل کو مسوس کر رکھ دیتا ہے اور دماغ کو محظوظ کرتا ہے۔ دِل کو مسوسنے والی کیفیت غالبؔ کے شعر میں نہیں۔ وہ تمام نظمیں جو دل کو مسوستی ہیں یا چرکے لگاتی ہیں لیکن ذہن کو جمالیاتی نشاط نہیں بخشتیں، آرٹ کے حسن کارانہ عمل کی آنچ سے محروم ہیں اور اسی لیے ناقص ہیں۔ ایسی نظموں میں بیان شدہ تنہائی یا دل گرفتگی کے احساس پر فلسفیانہ ہنگڑم بازیاں کرنے سے کیا حاصل۔ اس میں شک نہیں کہ تنہائی کا احساس صنعتی تمدّن میں زیادہ شدید ہو گیا ہے کیونکہ آدمی اپنی مانوس وابستگیوں اور حیاتیاتی رشتوں سے کٹ گیا ہے۔ جدید ادب نے اس احساس کو بیان کر کے اپنے وقت کی ایک اہم جذباتی صورتِ حال کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے، لیکن یہ سمجھنا کہ محض تنہائی کا احساس اسکے بڑے آرٹ کی تخلیق کا ضامن ہے خوش فہمی ہے۔ احساس میں نہیں بلکہ احساس کے بیان میں فن کا حسن مضمر ہے۔ اگر محض خلوص سے کام چل جاتا تو نوجوانوں کے لکھے ہوئے عشقیہ نغمے عشقیہ شاعری کا عظیم کارنامہ ثابت ہوتے۔ آرٹ جذبہ کی تندی اور تیزی کا انکار نہیں کرتا بلکہ اس پر اختیار پانے کی کوشش کرتا ہے۔ اندرونی بھراؤ اور فارم کے نظم وضبط کے TENSION سے عظیم آرٹ جنم لیتا ہے سازندہ جانتا ہے کہ مضراب کی ضرب کو قابو میں نہ رکھا گیا تو آہ کراہ میں اور کراہ چیخ میں بدل جائے گی جو ہسٹریا ہے یا پلکوں پر روکے ہوئے آنسو سبکی میں اور سبکی گریہ وزاری میں بدل جائے گی جو رقت ہے۔

آپ کا چوتھا سوال تبلیغ وترسیل اور اُن کے ملط کے بارے میں ہے۔ آج کل جن مسائل کے بارے میں میں بات چیت کرنا اور سوچنا پسند نہیں کرتا، ان میں نثری نظم، لسانیاتی تنقید، اور ادب اور پروپیگنڈے کے مسائل پیش پیش ہیں۔ اس مسئلہ پر پچاس صفحہ کا ایک پورا مضمون ''ضیق النفس اور بھونپو'' کے عنوان سے شبخون میں لکھ چکا ہوں۔ آپ میرے مضامین کے پھکڑ عنوانات پر نہ جائیے۔ انھیں پڑھیے۔ عنوان کی پھبتی میں پچاس کتابوں کے مطالعہ کا بارود بھرا ہوتا ہے۔

ترقی پسندوں کا سب سے بڑا المیہ یہ تھا کہ انھوں نے ادب کو پروپیگنڈا سمجھا اور اس سے پروپیگنڈے کا کام لیا۔ یہ ادب کی جمالیاتی قدروں کی نئی تاویل یا تفسیر نہیں تھی نہ ہی اُن سے انحراف تھا، بلکہ اُن کا VULGARIZATION تھا۔ ادب میں تادیب، تلقین، تعلیم اور ترغیب کے عناصر ہوتے ہیں بعینہ اسی طرح جس طرح عورت میں مرد اور مرد میں عورت کی بایولوجیکل خصوصیات ہوتی ہیں عورت کا بطور مرد کے استعمال PERVERSION ہے۔ معمولی لکھنے والے ادب کے کسی ایک عنصر کو سب کچھ سمجھ کر اسے واحد طریقۂ کار کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ہوریس اور ڈرائیڈن اور تمام نوکلاسیکی ادیب جانتے ہیں کہ ادب کا کام تعلیم دینا ہے لیکن پرنشاط طریقہ پر۔ اب یہ جمالیاتی نشاط ومسرّت کی میخ نے ادب کو کبھی بھی معلمانہ سطح پر گرنے نہیں دیا۔ یعنی ایک تناؤ

پیدا ہو گیا۔ تعلیم ونشاط کے بیچ اور ہر بڑے شاعر حتیٰ کہ شیلی کی بھی کوشش یہی رہی کہ شاعری مفکرانہ اور دانشمندانہ ہونے کے باوصف معلمانہ یاDIDACTIC نہ بنے۔ ترقی پسندوں نے اس تناؤ کو ختم کر دیا اور ایک کے حق میں فیصلہ کر بیٹھے۔ فی الحقیقت فنکارانہ تناؤ میں جینے کے کیا معنی ہوتے ہیں وہ ترقی پسندوں نے جانے ہی نہیں، کہ ان کے لیے دنیا کے دوسرے TENSIONS کی کمی نہیں تھی۔ ایلیٹ جیسا غالی علامت پسند شاعر بھی جب ڈاگما اور ڈاکٹرائن کی بات کرتا ہے تو ٹراٹسکی کا ہم نوا ہو جاتا ہے۔ یعنی ذرا سوچئے تو سہی کہ شاعری کو سماجی طور پر معنی خیز بنانے کے باوجود اسے فلسفہ اور سیاست کی داسی نہ بنانے کی حکمتِ عملی کے دوران وہ کیسی فنکارانہ کشمکش سے گزرا ہوگا۔ ترقی پسند تو اتنے سہل نگار تھے کہ سماجی ادب اور پارٹی لٹریچر میں بھی فرق کرنے کی زحمت اٹھانا نہیں چاہتے تھے۔ ادبی رجحانات ہمیشہ جدلیاتی عمل کے ذریعہ پروان چڑھتے ہیں۔ میں نے اوپر جذبہ اور فارم کے تناؤ کا ذکر کیا ہے۔ ایسا ہی تناؤ شخصی اور غیر شخصی آرٹ میں ہوتا ہے۔ سماجی ادب اور خالص ادب میں ہوتا ہے۔ ادب میں سماج چاہیے، ادب میں سماج نہیں چاہیے۔ اس پیکار سے وہ ادب جنم لیتا ہے جس میں سماج ہوتا ہے لیکن ادب ادب ہی رہتا ہے۔ ترقی پسندوں نے حتمی فیصلہ کر لیا کہ ادب میں سماج چاہیے تو سماج تو آلتی پالتی مار کر بیٹھ گیا لیکن ادب سمٹ سمٹا کر محض حسنِ بیان بن گیا۔ حالانکہ حُسن بیان بھی ادب میں اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب ادب سے سماجی حقائق کے محض بیان یا صحافتی بیان کا نہیں بلکہ انکشاف کا کام لیا جائے۔ محض بیان کا کام لیں گے تو تخلیقی ادب اپنی سب سے بڑی طاقت یعنی قوتِ ایجاد ہی سے محروم ہو جائے گا۔

پروپیگنڈا کا لفظ ترقی پسندوں کے ہاتھوں نہیں کہ بہر حال وہ تو شاعر و ادیب تھے بلکہ سیاست دانوں کے ذریعہ اس قدر بدنام اور نفرت انگیز بن چکا ہے کہ ادب آرٹ اور تہذیب کے معاملات پر غور کرتے وقت اب لوگ اس کا استعمال تک کرنا پسند نہیں کرتے۔ پروپیگنڈا تعلیمی اخلاقی، اور سماجی مقصدیت والے ادب کا بدل نہیں ہے بلکہ اس کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ جدید ریاست کے پاس غیر معمولی اقتدار آنے کے بعد پروپیگنڈا فرد کی انفرادیت کو توڑنے کا سب سے مکروہ ذریعہ بن گیا ہے، اور فنکار کو جو چیز سب سے زیادہ عزیز ہوتی ہے وہ اس کی انفرادیت ہے۔ وہ گرد و پیش کی اشیا کو اپنی آنکھوں سے دیکھنا چاہتا ہے، دوسروں کی بخشی ہوئی نظر سے نہیں۔ پھر شاعری کا تعلق سچائی سے ہے۔ وہ سچائی جسے فنکار کی آنکھ بے نقاب کرتی ہے۔ وہ ایک خاص لمحہ میں شفق کو دیکھتا ہے اور اسے گلستاں پر آگ برستی دکھائی دیتی ہے۔ فی الحقیقت ایسا ہوتا نہیں۔ لیکن وہ جو بات کہہ رہا ہے وہ جھوٹ نہیں ہے۔ فریب نظر بھی نہیں ہے، بلکہ ایک مخصوص صورتِ حال میں ایک منفرد نظر کا سچا مشاہدہ ہے۔ جب وہ کہتا ہے کہ

سو رہی ہے گھنے درختوں پر
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز

تو ہم جانتے ہیں کہ وہ جھوٹ نہیں کہہ رہا حالانکہ ہم جانتے ہیں کہ چاندنی کی آواز نہیں ہوتی۔ لیکن شاعر تمام حقیقتوں کی اصل کو دیکھتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا کارنامہ ANALYSIS نہیں SYNTHESIS ہے، اس لیے پتھر کا دل چیرنے پر خورشید کا لہو ٹپکنے کے نظارے پر ہم حیران نہیں ہوتے۔ کائنات کی آخری حقیقت اگر محض توانائی ہے

تو کثرت فریبِ نظر ہے اور وحدت اصل حقیقت، پھر تو وہی نظر گراں مایہ نظر ہے جو رقص صاعقات اور گریۂ شبنم اور آتشِ گل، اور آواز کے دیپک کا مشاہدہ کر سکے کہ یہ وہ حقائق ہیں جنھیں ہم احساس کی دنیا میں دیکھتے ہیں ورنہ ہم جانتے ہیں کہ خارج کی دنیا میں جس کا بیان سائنس کرتی ہے بجلی، اور شبنم، اور پھول اور آواز کی کیا حقیقت ہے۔ آنکھ بند ہوتے ہی تماشا خواب وخیال بن جاتا ہے تو اصل چیز وہ آنکھ ہے جو تماشا کرتی ہے۔ یہ آنکھ چیزوں کو اپنے حقیقی رشتوں میں دیکھتی ہے۔ اسی لیے سائنس کی حقیقت اس کے لیے قابلِ قبول نہیں ہوتی۔ سائنس کی اتنی زبردست تحقیقات کے باوجود کائنات پر اسرار ہی ہے اور سائنس کی دنیا میں رہنے کے باوجود فنکار اس رجائیت کو قبول نہیں کر سکا جس کا کسی زمانے میں فلسفۂ سائنس دعویدار تھا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ شاعری جو علم بخشتی ہے وہ سچا ہے کہ اس کا تعلق آدمی کی حواس کی دنیا سے ہے اور آدمی حواس کے ذریعہ ہی خارج کی دنیا کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ پروپیگنڈا جھوٹ کا بھی ہوسکتا ہے اور عموماً جھوٹ ہی کا ہوتا ہے کہ جو بات سچ نہیں ہوتی اسے بار بار کہنا پڑتا ہے اور نقارہ بجا کر کہنا پڑتا ہے۔ شاعری کی بات بظاہر جھوٹ نظر آتی ہے لیکن سچ ہوتی ہے۔ پروپیگنڈے کی بات بظاہر سچ نظر آتی ہے لیکن جھوٹ ہوتی ہے۔ جب کبیر کہتا ہے کہ رام اور رحیم ایک ہیں تو بظاہر یعنی ظاہر پرستوں کو اس کی بات جھوٹ معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقت میں سچ ہے۔ بھارتی کرن کے پروپیگنڈسٹ جب کہتے ہیں کہ ہندوستانی مسلمان ہندوستانی نہیں ہیں تو ظاہر پرستوں کو بات درست معلوم ہوتی ہے اور داڑھی مسجد اور رسم الخط سب بدیسی معلوم ہوتا ہے، لیکن ہم جانتے ہیں کہ یہ بات جھوٹ ہے۔ وہ آدمی جو دور دراز ملکوں میں عیسائی مذہب کی تبلیغ کرتا ہے ممکن ہے بڑا کام کر رہا ہو لیکن وہ جارج ہربرٹ، ڈن، ملٹن اور ایلیٹ سے جو عیسائی شاعری کرتے ہیں مختلف آدمی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ جارج ہربرٹ اور ایلیٹ دونوں میشنری کام پر روانہ ہوں اور یہ کام انھیں شاعری سے زیادہ اہم نظر آئے لیکن یہ حقیقت ہے کہ شاعری اور جس قسم کی شاعری انھوں نے لکھی تبلیغ کے کام کے لیے موزوں ثابت نہیں ہو۔ انھیں نثر ہی سے کام لینا پڑے گا اور مذہب کے مبادیات کی آسان زبان میں تبلیغ کرنا ہوگی۔ ان کی شاعری ان کی روحانی دارو گیر کی کہانی ہے۔ اور دارو گیر، اپنی ذات سے پیکار، شاعری کا جوہر اور تبلیغ کے لیے زہر ہلاہل ہے۔ اسی لیے عموماً ایک سوال یہ بھی کیا جاتا ہے، اور اس سوال سے سرِ دست میں اُلجھنے کی کوشش نہیں کروں کہ آیا احتجاج بنیادی طور پر شعری رویہ ہے یا نثری؟ کہنے کا مطلب صرف یہ کہ شاعری جو اپنی اصل میں ایک منفرد شخصیت کے منفرد احساس کی ترجمانی کا کام کرتی رہی ہے شاید بطور ذریعۂ تبلیغ کے اس وقت تک بہت کام نہ آسکے جب تک اسے احساس کی کش مکش اور تخلیقی تخلیل کے پیچیدہ عمل سے نجات دلا کر نثر و خطابت کی سطح پر نہ لایا جائے۔ لیکن یہ ایک بحث طلب نکتہ ہے۔

لیکن میں سوچ رہا ہوں کہ کہیں تبلیغ وترسیل سے آپ کا مطلب ابلاغ اور ترسیل تو نہیں ہے۔ اگر ہے تو میں اس مسئلہ پر زیادہ نہیں لکھوں۔ میں ادب میں کمیونی کیشن کا قائل ہوں لیکن یہ نہیں مانتا کہ نظم کسی ایک پیغام، یا ایک معنی یا ایک ایسا خیال جس کو نثر میں بیان کیا جاسکے کی ترسیل کرتی ہے۔ کرسکتی ہے اور کرتی بھی رہی ہے لیکن یہ لوازماتِ شعر میں سے نہیں ہے۔ خیالات کی پیش کش ضرب الامثال اور ADAGES کی صورت میں ہوتی ہے

لیکن ایسی اخلاقی یا تعلیمی شاعری اس شاعری سے بہت مختلف ہے جس کا ہر لفظ ایک پہلودار تجربہ کے رگ وریشہ کو سنبھالے ہوتا ہے۔ نظم میں کسی خیال کی ڈوری کو تھام کر چلنے کی عادت قاری کو تہہ دار اور پیچیدہ شاعری سے لطف اندوز ہونے کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ نظم وہی ہوتی ہے جو کچھ کہ وہ کہتی ہے اور جو کچھ وہ کہتی ہے وہ محض لفظوں کے لغوی معنوں کے حوالے سے نہیں کہتی بلکہ اُن آوازوں کے ذریعہ بھی کہتی ہے جو ایک مخصوص عروضی نظام کے تاروں پر لفظوں کے تھرکنے سے پیدا ہوتی ہیں۔ نظم کی ہڈی سے معنی کا گودا نکالنے کی ایک دل چسپ مثال آرکی بالڈ میکلیش نے دی ہے۔ ایک بڑے عالم نے ایک بار فرمایا کہ ارنسٹ ہمینگوے کی ناول بوڑھا آدمی اور سمندر سے جو خیال قاری اخذ کرتا ہے وہ ساٹھ ہزار لفظوں اور کم از کم ایک گھنٹہ کے مطالعہ کے بعد اسے ملتا ہے۔ یہی خیال ایک ماہر مصوّر کی تصویر سے آدمی چند منٹ کے مشاہدے کے بعد حاصل کر سکتا ہے۔ میکلیش نے بتایا ہے کہ یہ ایسی ہی بات ہے جیسی کہ کوئی ڈورے کی اُن تصویروں سے جو ڈانٹے کے جہنّم کا نقشہ کھینچتی ہیں ڈانٹے کے نظامِ افکار سے واقف ہونے کی بات کرے۔ بڑے ادب پاروں کے ''خیالات'' سے واقفیت پیدا کرنے کی سنابری ہمارے کمرشیل اور افادیت پسند کلچر کا عطیہ ہے۔ میں نے اُن بچّوں کو دیکھا ہے جو کامِک میں کاراموزوف، جرم وسزا، اور ہملٹ کی مصوّر کہانیاں پڑھتے تھے۔ جب میں نے ناک بھوں چڑھائی تو والدین نے فرمایا کہ کیا مضائقہ ہے اگر کامِک کے ذریعہ ہی بچّے عظیم شہکاروں سے واقف ہو جائیں۔ میں نے جز بز ہو کر کہا کہ کیا ضروری ہے کہ بچّے اس عمر میں عظیم شہکاروں سے واقف ہی ہوں۔ اُن کا زمانہ تخیّل اور فنتاسی کی دنیا میں جینے کا زمانہ ہے۔ پھر یہ وقت لوٹ کر نہیں آئے گا اور ایک خاص عمر کو پہنچ کر اُن سے حاتم طائی اور الف لیلہ کا پڑھنا مشکل ہو جائے گا۔ دوسری بات یہ کہ جرم وسزا اور ہملٹ میں اُن کی دل چسپی قتل اور انتقام میں زیادہ ہوتی ہے کیونکہ کمرشیل کامک انہی پہلوؤں کو سنسنی خیز بنا کر دولت بٹورتا ہے۔ نصابی کتابوں کی تدوین کے سلسلہ میں بھی میرا اربابِ حل وعقد سے اسی مسئلہ پر جھگڑا تھا۔ وہ غیر دل چسپ اخلاقی کہانیاں رکھنا چاہتے تھے جب کہ میں ایسی دل چسپ کہانیوں پر اصرار کرتا تھا جو تخیّل حیرت اور تجسس کے جذبہ کو مہمیز کرتی ہوں اگر بچّوں کا تخیّل ہی کُھٹھل رہا تو اخلاقی تعلیمات بھی اپنا کام نہیں کر سکیں۔ بیورو کریٹ ذہین بھی ہوتا ہے، نستعلیق بھی، اپنے فرائض سے آگاہ اور اخلاقی اصولوں سے واقف بھی، لیکن عموماً غیر تخیلی آدمی ہوتا ہے اس لیے دوسروں کے مصائب اور تکالیف کا اندازہ نہیں کر سکتا نہ دوسروں کی ضرورتوں کو سمجھ سکتا ہے۔ شعر وادب کا مطالعہ اسی لیے ضروری ہے کہ وہ دوسروں کے جذباتی مسائل کا عرفان عطا کرتے ہیں اور انسان کو بہتر طور پر سمجھنے کے مواقع فراہم کرتے ہیں۔ ہماری عیاری دیکھیے کہ بچّوں کو جو اخلاقی تعلیمات ہم دیتے ہیں ان پر ہم خود عمل نہیں کرتے ورنہ سماج اتنا سڑاندمارتا اور دنیا اتنی ناقابلِ برداشت نہ ہوتی۔ بچّوں کو ہم سکھاتے ہیں کہ باپ کا ادب کرنا چاہیے لیکن جس قسم کے باپ ہم نے پیدا کیے ہیں اُن کا ادب کرنے والے بچّے غوث اور قطب ہو سکتے ہیں آدمی نہیں۔ تخیّل کی قیمت پر اخلاقیات پر زور غیر تخیلی سماج کا کارنامہ ہے۔ یہ کارنامہ ترقی پسند نقادوں نے بھی انجام دیا ہے اور اعلیٰ ترین تخیلی نگارشات کو اس لیے درخورِ اعتنا نہیں سمجھا کہ وہ کُھٹھل طریقہ پر اخلاقی اور سماجی تعلیمات دینے سے دامن بچاتی ہیں۔ ترقی پسند نقاد کا کردار ایک سخت گیر ملاّ کا کردار ہی ہے جسے ادب کی سالمیت

سے زیادہ سماج کی صحت کا خیال کھائے جاتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ یہ نقاد نظم سے خیال کو الگ کر کے اسے سماجی افادیت کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں۔ یہ معلمانہ طریقہ ہے کہ معلم اس نظم کو پڑھانے سے قاصر ہوتا ہے جس کے خیال کو نظم سے الگ کر کے اپنی نثر میں وضاحت سے بیان نہ کر سکے۔ ہمارا دور معصومیت کے خاتمہ کا دور ہے۔ بقول محمد علوی:

منہ زبانی قرآن پڑھتے تھے
پہلے بچّے بھی کتنے بوڑھے تھے

ادب کی طرف بھی ہم نے معصوم تحیّر اور کھلنڈرے پن کا احساس گنوا دیا ہے۔ بقراط بنے بیٹھے ہیں۔

آپ کا پانچواں سوال ہے کہ جدید ادب کو ایک مدّت تک معتوب قرار دینے کے بعد ترقی پسند ناقد اب اسے ترقی پسندی کی توسیع قرار دیتے ہیں۔ اس میں نئے عرفان کو دخل ہے یا پسپائی کا اعتراف ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھیے کہ جدیدیت میں ایک لہر نئے ریڈیکلزم کی تھی اور ہے۔ اردو میں ہی نہیں بلکہ مغرب میں بھی۔ یہ ریڈیکلزم ..... بہت ابھر کر سامنے نہیں آیا۔ لیکن اس کے وجود سے انکار تنقیدی دیانتداری نہیں ہے۔ جدیدیوں کا انحراف ترقی پسندوں کے پارٹی اور پروپیگنڈا لٹریچر کے خلاف تھا اور درست تھا۔ وہ ادب سے چند زیادہ معنی خیز کام لینا چاہتے تھے۔ پروپیگنڈا لٹریچر تو ادبی کام تک نہیں کرتا معنی خیز ادبی کام کی تو بات ہی جانے دیجیے۔ ادبی منصوبہ بندی فنکار کی انفرادیت اور آزادی پر پہرے بٹھاتی ہے، اور اس کے خلاف جدیدیوں کی بغاوت وقت کا مطالبہ تھی۔ پھر جن عقائد پر ترقی پسندی کی اساس تھی وہ بھی خرد شچیف کے ورودِ مسعود کے بعد سالم نہیں رہے تھے۔ جدیدیت پر وجودیت کا اثر بھی گہرا تھا لیکن فنکار طبعاً یاسیت کے مقام میں بہت زیادہ نہیں رہتا۔ مغرب میں عیسائیت یا مارکسزم میں وجودیوں نے پناہ ڈھونڈی۔ کامیو جیسے لوگ، جو پناہیں تراشنا پسند نہیں کرتے، ایک ایسے ہیومنزم کے داعی بنے جس کی رواقیت صرف چند مضبوط اور برگزیدہ بزرگوں کے لیے ہی قابلِ قبول ہو سکتی ہے۔ عام آدمی اس رواقیت کو مشکل سے قبول کرتا ہے۔ پھر سارتر کا مارکسی ہیومنزم جس لبرل انقلابی کا تصوّر پیش کرتا ہے وہ بھی بہت تسکین بخش نہیں۔ لبرل انقلابی بننے سے آدمی کے روحانی اور مابعد الطبعیاتی مسائل کہاں حل ہوتے ہیں، اور یہ میں پہلے بتا چکا ہوں کہ سائنسی فلسفہ اور اس معنی میں نیا فلسفہ اور نئے عمرانی علوم رجائیت پیدا کرنے میں تا حال ناکام رہے ہیں۔ انسان کے بنیادی سوالات کا ان کے پاس کوئی تشفّی بخش جواب نہیں۔ اس لیے آسودہ ترین مادّی حالات میں بھی انسان کی آسودگی مشتبہ ہی رہی ہے۔ مادیت انسانی آرزوؤں کی تسکین کا بیڑا اٹھاتی ہے لیکن انسانی آرزومندی اپنے جوہر میں ہی غیر اطمینانی کا بیج لیے ہوتی ہے اس لیے وہ فلسفہ جو صرف مادی سروکاروں کو حاصل حیات سمجھتا ہے اپنے IMPASSES آپ پیدا کرتا ہے۔ مذہب کی خوبی یہ رہی ہے کہ وہ تجریدی تصوّرات کے ذریعہ نہیں بلکہ RITUALS کے ذریعہ انسان کو تجربہ میں جینے اور زندگی کو معنی خیز بنانے کا کام کرتا ہے۔ لیکن مذہب عقلیت پسند دور میں مدافعتی جنگ کھیل رہا ہے اور آج کا فنکار روحانی سہاروں کے چھن جانے کے بعد خالص انسانی دنیا کی انسانی تفسیر کرنے پر مجبور ہے لیکن تسکین بخش طریقہ پر نہیں کر پاتا۔ تھک ہار کر وہ مذہب میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ اس

طرح جدیدیت کا ایک روحانی ڈائمنشن ہے اور ہمارے یہاں عمیق حنفی، کمار پاشی، منیر نیازی، عادل منصوری وغیرہ کی شاعری میں اسے دیکھا جاسکتا ہے۔ مغرب کے ادب کی داستان ذرا طویل ہے اور اسے یہاں بیان کرنے کا موقع نہیں۔ لیکن اس مابعد الطبعیاتی مسئلہ کے علاوہ جدید ادیبوں کا ایک اہم مسئلہ یہ بھی رہا ہے کہ کُھل طریقہ پر مقصدی افادی، تعلیمی اور پروپیگنڈسٹ بنے بغیر ایسا ادب کس طرح پیدا کریں جو سماجی طور پر معنی خیز ہو۔ اس مسئلہ پر میں نے سماجی ادب اور کمٹ منٹ کے ادب کے عنوان سے ایک مضمون لکھا ہے جو عنقریب شائع ہوگا۔ بہت سے جدید شاعروں نے مثلاً عمیق حنفی، بلراج کومل، محمد علوی، زبیر رضوی، باقر مہدی وغیرہ نے کسی آئیڈیولوجی سے کمٹ ہوئے بغیر سماجی مسائل پر اچھا ادب تخلیق کیا ہے۔ سماجی مسائل پر جدید شاعروں کا رویہ ترقی پسندانہ لبرل اور انسان دوست ہے۔ مثلاً زبان کا مسئلہ، فسادات کا مسئلہ، جنگ جمہوریت، عورت، غربت اور سماجی انصاف کے مسائل پر کوئی بھی جدید شاعر رجعت پسند، فاشسٹ، اور یمینی انداز میں نہیں سوچتا۔ ایک نظم آپ ایسی نہیں بتاسکتے جس میں سماجی مسائل پر OBSCURANTISM کے پردے پڑے ہوں حالانکہ فنکاروں کے لیے یہ مشکل نہیں رہا کہ مثلاً جنگ کو وہ آگ بتائیں جس میں انسانیت اپنا شباب پاتی ہے۔ ترقی پسندوں نے اگر جدید شاعری کا غور سے مطالعہ کیا ہوتا تو انھیں معتوب کرنے کی وجوہات نظر نہ آتیں کیونکہ سماجی مسائل کی طرف جدید شاعروں کا رویہ ترقی پسندانہ اور لبرل ہی تھا۔ رہے سیاسی معاملات تو بین الاقوامی سطح پر خود ترقی پسندوں کے لیے روس چین اور بین الاقوامی کمیونزم کے قصیدے پڑھنا ممکن نہیں رہا تھا۔ ترقی پسند سٹالن کے عہد کو بُرا بھلا کہتے تھے اور آج بھی کہتے ہیں۔ جدیدیوں کا مسئلہ محض سٹالن کا عہد نہیں تھا بلکہ وہ خوف تھا جسے آمریت کے بروز نے اُن کے دلوں میں پیدا کیا تھا۔ ہٹلر اور سٹالن کے بعد، بیریا کے پولس راج کے بعد، جدید شاعر ریاستی اقتدار کی بے محابا مرکزیت اور بے لگام استعمال سے خوف زدہ تھا۔ جدیدیت کا سب سے بڑا کارنامہ مغرب میں اور ہمارے یہاں بھی انسان کی ذہنی اور جسمانی آزادی پر حتمی اصرار، اور ہر نوع کے جبر و احتساب کے خلاف شدید بغاوت ہے۔ ترقی پسند یہاں جدیدیوں سے ہاتھ ملا کر رخصت ہوتے ہیں کیونکہ انھیں ماسکو کا ہوائی جہاز پکڑنا ہے۔ جدیدیوں نے امریکہ کی تعریف نہیں کی، انھوں نے روسی کمیونزم کو قبول کرنے سے بھی صاف انکار کردیا۔ روس کے سرکش شاعروں سے انھیں ہمدردی تھی جب کہ ترقی پسندوں نے سرکشوں کے خلاف ہمیشہ جبر و احتساب کا ساتھ دیا۔ جدیدیوں نے ویٹ نام اور چلی پر نظمیں لکھیں لیکن ان کا نقطۂ نظر حزبی نہیں تھا، انسانی تھا۔ جدیدیوں کے سامنے کمیونزم کی کوئی ایسی نئی تفسیر نہیں آئی تھی جو انھیں بتاتی کہ جمہوری نظام کو قائم رکھتے ہوئے کمیونسٹ سماج کا قیام ممکن ہے۔ آمریت، مطلقیت اجتماعیت کے ہولناک تجربات کا جس ذہن نے مشاہدہ کیا تھا وہ جمہوریت کی قدروں کو چھوڑنے پر رضامند نہیں تھا۔ ادھر ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی کی احمقانہ اور رجعت پسندانہ سیاست نے بھی انھیں برگشتہ خاطر کیا تھا۔ اس لیے عموماً جدید فنکاروں کا کمیونزم کی طرف رویہ تشکیک کا رویہ تھا۔ کچھ لوگ البتہ مارکسی پارٹی اور نکسل واد کی طرف راغب ہوئے لیکن اُن کی تحریروں میں یہ رغبت کوئی قابل قدر آئیڈیولوجی کی تشکیل کرنے میں کامیاب نہیں ہوئی یعنی اُن کی تحریریں ایسے مباحث نہیں اٹھاتیں جو آئیڈیولوجیکل سطح پر غور و فکر کو دعوت دیتے ہوں۔ ترقی پسندوں نے سی پی ایم

اور نکسل واد میں کوئی دل چسپی نہیں لی۔ جدیدیوں میں نئے ریڈیکلزم کے سب سے بڑے داعی باقر مہدی ہیں، لیکن باقر بنیادی طور پر ایسے انفرادیت پسند باغی ہیں جو انارکزم کی حوض میں وضو بنانے سے نہیں گھبراتے۔ ترقی پسند مارکسی کمیونسٹوں کو قبول نہیں کرتے تو باقر کو کیا خاک قبول کریں گے۔ اور ویسے بھی مثلاً فرانس کی کمیونسٹ پارٹی بغاوت اور انقلاب کی باتوں کے باوجود آرتھوڈوکس اور کلاسیسٹ ہے جب کہ فنکاروں کی بغاوت رومانی ہوتی ہے اور انارکزم رومانیت کا منطقی نتیجہ ہے۔ اس پس منظر میں یہ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ کونسی جدیدیت کونسی ترقی پسندی کی توسیع ہے، جو ترقی پسند نقاد توسیع کی بات کرتے ہیں وہ اسٹبلشمنٹ کی بڑی فربہ تنخواہیں کھانے والے اور لحیم وشحیم وظیفے بٹورنے والے نقاد ہیں۔ مارکسزم ان کے لیے ڈرائینگ روم دانشور کی دانشورانہ زیبائش سے زیادہ کچھ نہیں۔ کمیونسٹ پارٹی کی رجعت پسند پالیسی کے بعد ان کے پاس ایک ہی راستہ تھا کہ وہ مارکسی کمیونسٹ پارٹی یا نکسلواد کے حلیف بنتے۔ اس میں جان کا زیاں اور نقصانِ مایہ تھا۔ لہٰذا مارکسزم کی بات کرتے رہے جو پارٹی کے جھمیلوں سے اور ٹھوس سیاسی موقف اپنانے سے آدمی کو بچانے کا آسان ترین طریقہ ہے۔ جن جدید شاعروں نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہا ان میں وحید اختر پیش پیش ہیں۔ ایک طویل مضمون میں میں ان سے اختلاف رائے کر چکا ہوں۔ دراصل جس قسم کی شہر آشوبی شاعری وحید اختر کر رہے تھے اس کا جدید شاعری میں کوئی مقام نہیں تھا۔ ان کی شاعری کا پورا فارم یعنی زبان ڈکشن اور لب ولہجہ روایاتی تھا۔ ان کے موضوعات سماجی اور سیاسی طنز کے موضوعات تھے۔ وہ دراصل اپنی شاعرانہ شخصیت کا تعین نہیں کر پائے۔ وہ ایک ایسے سماجی باغی ہیں جسے شکستِ ذات کا غم اتنی مہلت نہیں دیتا کہ سماج کے خلاف بھرپور بغاوت کرے۔ ایک نیوروٹک باغی کے طور پر اگر وہ اپنی شخصیت کا اثبات کرتے تو شاید ہملٹ بن سکتے تھے لیکن ہملٹ بننے کے لیے اپنی ذات سے نفرت اور برگشتگی کے جن عناصر کی ضرورت ہے وہ ان میں نہیں ہیں۔ سماجی اور سیاسی طنز کے لیے جس بھراؤ اور کاٹ کی انھیں ضرورت ہے وہ بھی ان میں نہیں ہے۔ اُن کی نرگسیت ان کے سماجی اور سیاسی سروکاروں کو ایک انقلابی کے سروکار بننے نہیں دیتی۔ غرض یہ کہ ایسی ہی بہت سی باتیں ہیں جن کی وجہ سے ان کی شاعری گوناگوں کمزوریوں کا شکار رہی۔ اپنی کمزور شاعری کو جدید ثابت کرنے کے لیے انھوں نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہا۔ یہ بات ترقی پسندوں کے لیے بھی بہت خوش کن نہیں ہے کہ کمزور شاعری کو اگر ترقی پسندی کی توسیع کہہ دیا جائے تو اس کی قدر بڑھ جائے۔ وحید اختر اسی طرح یہ بھی کہتے رہے کہ روایتی فارم میں جدید شاعری ممکن ہے۔ حالانکہ جدیدیت کی پہچان اس کا وہ فارم ہے جو نئے احساس کے ساتھ ناگزیر طور پر سامنے آتا ہے۔ اگر جدید شاعروں میں کسی کو سب سے زیادہ اپنی شخصیت سے گریز اپنی شعری روایت سے انحراف اور ایک زبردست اجتہاد کی ضرورت تھی تو وہ وحید اختر کو تھی۔ یہ باتیں میں معاندانہ طور پر نہیں لکھ رہا کیونکہ وحید اختر سے میرے مراسم اچھے ہیں اور میں ان کی دوستانہ محبت کا معترف ہوں۔ لیکن تنقید میں میں صاف گوئی سے کام لیتا ہوں اور الفاظ چبا کر بات نہیں کرتا۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ میں نے اپنے وقت کے بہترین دماغوں کو تباہ ہوتے دیکھا ہے۔ قاضی عبدالستار اور وحید اختر جیسے لوگوں کا اپنے فن سے آگاہ نہ رہنا وقت کا بڑا المیہ ہے۔ مجھ جیسے لوگوں کے لیے شخصی سانحہ بھی کہ میں دوسروں کے دیے

ہوئے آرٹ پر جیتا ہوں۔ یہ باتیں بھی میں نہ لکھتا اگر وحید اختر کا دوسرا مجموعۂ کلام پہلے سے بھی زیادہ مایوس کن نہ ہوتا۔ وحید اختر کو زبان و بیان پر زبردست عبور حاصل ہے۔ لیکن کیا فائدہ اگر اسے نیا موڑ دے کر نئے آہنگ میں بدل نہیں سکتے۔ تجربہ کا ایسا خوف پرانے ڈھرّے پر ایسی ثابت قدمی، اور یہ سب کیوں اور کس لیے۔ شاعری یوں بھی اچھی نہیں ہو رہی اندھیرے میں ایک چھلانگ اور سہی۔

آپ کا چھٹا سوال بہت طویل ہے اس لیے دہراؤں گا نہیں۔ لیکن یہ ملک و قوم کی تعمیرِ جدید میں ادب کے کردار ادا کرنے کے متعلق ہے۔ اور آپ یہ پوچھتے ہیں کہ شاعروں کو بھگتی تحریک اور صوفی مت کے شاعروں کی طرح ایک نفسیاتی ماحول تیار کرنا چاہیے یا چند مخصوص نعروں کو بھی اپنی نگارشات میں جگہ دینی چاہیے۔ میں نے اوپر نئے ریڈیکلزم کی بات کو ادھورا اسی سوال کے لیے چھوڑا ہے۔ کیا ہمارے ملک میں ایک ایسا انقلاب آچکا ہے کہ ہماری تنقید کے تمام امکانات ختم ہو چکے۔ یاد رکھیے کہ دورِ جدید کا کوئی بھی باشعور فنکار STATUS-QUO کو برقرار رکھنے پر کبھی رضامند نہیں ہوگا۔ آدمی کو ایک بار یہ محسوس ہو جائے کہ جس سماج میں وہ رہتا ہے وہ سماج انصاف کی قدروں پر قائم نہیں تو وہ خود اطمینانی کا شکار کبھی نہیں ہوتا۔ مارکسزم کی یہی طاقت ہے کہ وہ کسی کو چین کی نیند سونے نہیں دیتا۔ وہ انسانی ضمیر پر ضرب لگاتا ہے، عافیت کوشی اور طمانیت کو پارہ پارہ کرتا ہے۔ آدمی اتنا نیک معصوم اور خیر اندیش نہیں جتنا کہ ترقی پسند سمجھتے ہیں۔ جلب منفعت حبّ جاہ، خودغرضی اور مادّہ پرستی کا آسیب سماج کے ایک بڑے طبقہ کے لیے زندگی کو اجیرن بنا دیتا ہے۔ سماجی تفریق اور بگاڑ کا تماشائی فنکار کسی نہ کسی نہج سے احتجاج کرتا رہتا ہے اس کے احتجاج کو جو چیز معنی بخشتی ہے وہ اقدار کا شعور ہے۔ دور جدید میں یہ اقدار مارکسی ہیومنزم کی بخشی ہوئی تھیں۔ شکستِ خواب کے بعد یہ قدریں بھی تہس نہس ہو گئیں۔ لیکن مارکسزم کا نعم البدل کوئی اور فلسفہ ابھی تک منصۂ شہود پر نہیں آیا۔ میں کہہ چکا ہوں وجودیت یا تو مذہب میں پناہ ڈھونڈتی ہے، یا مارکسزم میں یا رواقیت میں۔ ہمارے یہاں مارکسی اقدار کی از سرِ نو تدوین کا عمل شروع نہیں ہوا۔ ایک تو اس وجہ سے کہ یساری سیاست خود بحران میں ہے اور یساری دانشوری کا محاذ کمزور ہے۔ دوسرے اس وجہ سے کہ پرانے ترقی پسندوں کا مارکسی مطالعہ ویسے بھی کمزور تھا۔ اس میں سیاسی پمفلٹ بازی اور فنائسزم کا عنصر زیادہ تھا اور مفکرانہ غور و خوض کا کم۔ ملائیت کا یہ عالم تھا کہ ادب آرٹ اور تہذیب کی مارکسی تفسیر کی روشنی میں مرزا ترسوں زادہ کے علاوہ ہر فنکار حرام زادہ نظر آتا تھا۔ تیسری وجہ یہ کہ وہ جنھیں مارکسزم سے دلچسپی تھی جیسے باقر مہدی اور عالم خوندمیری، وہ بھی مارکسی آئیڈیولوجی کی بحث کو ایک نیا موڑ نہ دے سکے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ جن حالات میں ہم رہ رہے ہیں اُن میں وہ فنکار جو سماجی مقصدیت والا ادب پیدا کرنا چاہتا ہے زیادہ دنوں تک اپنے احتجاج کے لیے بغیر کسی آئیڈیولوجیکل BASE کے جی نہیں سکتا۔ نیا ریڈیکلزم مارکسزم ہی میں یہ BASE تلاش کرتا ہے کیونکہ جن دیوہیکل انسانی بستیوں اور اقتصادی مسائل کا ہمیں سامنا ہے وہ صوفی مت کی طرح نفسیاتی ماحول پیدا کرنے سے حل نہیں ہوتے۔ چنانچہ اگر ہم فنکار کی مکمل آزادی کے قائل ہیں تو اسے یہ بھی حق ملنا چاہیئے کہ وہ سماجی احتجاج کا ادب تخلیق کرے اور اپنے طور پر مارکسزم اور جمہوریت، مارکسزم اور مذہب، مارکسزم اور انفرادیت میں ایک نیا توازن تلاش کر کے ایک نئی انسان دوستی کی بنیاد

رکھے۔ پھر ہر ملک وقوم کی زندگی میں ایک ایسا لمحہ آتا ہے جس میں بنیادی اور انقلابی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ فنکار کو اس لمحہ کا رجز خواں بننے سے کون روک سکتا ہے۔ نعرہ بازی ہی سہی۔ وہ اس لمحہ کے گیت ضرور گائے گا۔ سوال صرف یہ ہے اور یہ بہت اہم سوال ہے کہ کیا جنگ، انقلاب، اور اتھل پتھل کے بحرانی دور کے شعری میلانات کی بنیاد پر ایک پائدار جمالیاتی فلسفہ کی تشکیل ممکن ہے؟ اگر ممکن بھی ہے تو کیا پسندیدہ ہے؟..... میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ غیر معمولی حالت کے گزر جانے پر ادب اور آرٹ سے وہی کام لینا چاہیے جو وہ کرتے رہے ہیں اور جس کے وہ اہل ہیں۔ یہ نکتہ کمیونسٹ روس نہیں سمجھ سکا اور انقلاب کے بعد ادب کو ریاست کی داسی بنا دیا۔ یہ فنکار کی آزادی کا انکار تھا۔ اس سے ایک بات اور کھل کر سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ ادب آرٹ اور تہذیب جمہوری ممالک میں ہی پنپ سکتے ہیں۔ یہ تصور کہ ریاست کے آمر اور غیر آمر ہونے کا ادب پر کوئی اثر نہیں پڑتا سرے سے باطل ہو جاتا ہے۔ یاد رکھیے کہ جدید ریاست آمر ہی نہیں بلکہ TOTALITARIAN ہوتی ہے اور انسان کی ہر فکری اور تخلیقی سرگرمی کو اپنی آئیڈیولوجی کے رنگ میں رنگتی ہے۔ ریاست کا ایسا کوئی تصور قدیم زمانہ میں نہیں تھا۔ اس سے ایک دوسرا سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا سوشلزم اور جمہوریت کی ثنویت کو ختم کر کے ایک نیا توازن پیدا کیا جا سکتا ہے یا نہیں۔ اسی طرح آج کی دنیا میں ہر آن بدلتے معاشی نظریات کے تناظر میں مارکسی معاشیات کو حق بجانب ثابت کرنے کے ہمارے پاس کون سے شواہد ہیں؟ سمجھیے کہ ملی جلی معاشیات ہمارے اقتصادی مسائل کا حل ہو تو احتجاجی ادب کی نظریاتی بنیاد کیا ہوگی؟ کیا اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم ملی جلی معاشیات، خوش حال سماج، جمہوری نظام اور لبرل تصورات کے اس دور سے گزر رہے ہوں گے جس میں فنکار احتجاجی ادب سے صرف نظر کر کے زیادہ معنی خیز انسانی تجربات کو موضوعِ سخن بنائے۔ پھر اس کا کام ملک وقوم کی تعمیرِ نو کے لیے نفسیاتی ماحول تیار کرنے کا نہیں رہتا بلکہ صرف ادب تخلیق کرنے کا رہتا ہے جیسا کہ شیکسپیئر اور غالب نے کیا۔ فنکار کو کسی بھی تعمیر نو کے کام میں لگانے کا مطلب ریاستی بیوروکریٹ کو اس کے پیچھے لگانے کا ہوتا ہے اور یہ فنکار کی بنیادی آزادی کے خلاف ہے۔

اس بنیادی آزادی کا مطلب آپ سمجھ لیں تو آپ کے آخری سوال کا جواب بھی مل جائے گا فنکار کو کس قسم کا ادب تخلیق کرنا چاہیے اس کا فیصلہ بہر صورت اسے ہی کرنا پڑتا ہے۔ یہ فیصلے نہ ریاست کر سکتی ہے نہ بیورو کریسی، نہ اکاڈمی نہ نقادوں کا جرگہ۔ اگر فنکار محسوس کرے کہ اسے سماجی احتجاج اور سماجی مقصدیت کا ادب تخلیق کرنا چاہیے تو اپنے کام کے لیے مناسب طریقۂ کار کی تلاش کا پورا بار بھی اسے ہی سنبھالنا ہوتا ہے۔ نقاد اسے ادب تخلیق کرنے کے گر نہیں بتا سکتا۔ نقاد تو زیادہ سے زیادہ یہ دیکھے گا کہ اس ادب کی خوبیاں اور اس کی حدود کیا ہیں۔ اسی طرح اگر فنکار اپنی افتادِ طبع کے مطابق یہ محسوس کرے کہ یہ بار وہ نہیں اٹھا سکتا، اور سماجی مقصدیت والا ادب اس کے بس کا روگ نہیں تو اسے پورا حق ہے کہ وہ اپنے مزاج کے مطابق وہی کام کرتا رہے جسے کرنے کی اس میں صلاحیت اور اہلیت ہے۔ اگر وہ انسانی تعلقات کے نازک رشتوں، انسان کی جذباتی پیچیدگیوں اور اپنے روحانی کرب کا بیان کرنا چاہتا ہے تو اس کا اسے پورا حق ہے۔ فنکار کی آزادی کا جو تصور میرے ذہن میں ہے وہ یہ ہے کہ اسے نہ صرف آمر ریاستوں کے جبر سے بلکہ آئیڈیولوگ کی آئیڈیولوجی اور نظریہ سازوں کے نظریات کے جبر سے بھی آزاد ہونا

چاہیے۔ فنکار سماجی اور سیاسی شاعری کرنے اور نہ کرنے دونوں میں آزاد اور خود مختار ہے۔ یہ تنقید کا فریضہ ہے کہ ہر نوع کی شاعری کی کھری جانچ پڑتال کے ذریعہ بتاتی رہے کہ مثلاً سیاسی MUSE کی کیا حدود ہیں اور مذہبی یا رومانی MUSE کے کیا تخلیقی امکانات ہیں۔ اچھی تنقید قدغن اور تادیب سے کام نہیں لیتی۔ البتہ وہ یہ ضرور دیکھتی ہے کہ فنکار نے اپنے لیے جو تخلیقی جولانگاہ پسند کی ہے اس میں تخیل کے ارفع ترین مقامات کو چھونے کے امکانات کتنے ہیں۔ اگر نقاد سماجی مسائل والے ادب کو ادب کا صحیح ترین یا واحد ترین روپ کہنے سے انکار کرتا ہے تو یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ وہ احتساب کر رہا ہے بلکہ اس کی حدود کا تعین کر رہا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ وہ فن پارے جو تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کے بے نظیر نمونے ہیں ان فضاؤں میں جنم لیتے ہیں جو فوری سماجی مسائل سے بلند ہوتی ہیں۔ ان مقامات پر فنکار کی نظر نہ ہو تو اس کا سماجی ادب بھی صحافتی بن جاتا ہے۔ اعلیٰ ادب فوری سماجی مسائل سے سروکار نہ رکھنے کے باوصف چونکہ انسانی ذہن کو رفعت بالیدگی اور کشادگی بخشتا ہے، اس لیے ایک انسانی اور سماجی فریضہ ہی انجام دیتا ہے۔ اس لیے مجھے ترقی پسندوں کی یہ تقسیم کہ سماجی ادب صحت مند ہوتا ہے اور وہ ادب جو سماجی مسائل کی بجائے نفسیاتی روحانی اور جذباتی مسائل سے سروکار رکھتا ہے بیمار ہوتا ہے، کبھی پسند نہیں آئی۔ تنقید میں صحت مند اور بیمار ادب کی اصطلاحوں کو میں معتبر نہیں سمجھتا۔

آپ کا یہ جملہ کہ ادب ناپسندیدہ جذبات کے پرامن اخراج کا ایک ذریعہ ہے، سخن گسترانہ ہے اور ادبی نقاد سے بہتر ماہر نفسیات اس پر تبصرہ کر سکتا ہے گو آج تک ماہرین نفسیات نے جس قسم کی ادبی تنقیدیں لکھی ہیں اُن کے پیش نظر میں نہیں سمجھ سکتا کہ اس جملہ پر تبصرہ کر کے بھی وہ کونسا قلعہ سر کریں گے۔ ادب موت کا بھی ذکر کرتا ہے، گلتی سڑتی لاشوں کا بھی، شمشان اور قبرستان کا بھی، قتل و خون ریزی کا بھی، گناہ اور جرائم کا بھی GROTESOUE اور MACABRE کا بھی۔ میں نے خود پر آرنلڈ کی اعلیٰ سنجیدگی کو مسلّط نہیں کیا اس لیے MINOR شاعری سے بھی لطف اندوز ہو سکتا ہوں۔ میں محسوس کرتا ہوں کہ فنکار کا فن قتل کو قصابیت اور عریانی کو فحاشی بننے نہیں دیتا۔ برہنہ عورت کا مجسمہ اشتعال انگیز نہیں ہوتا کیونکہ آرٹ اتنا غالب ہوتا ہے کہ نظر خطوطِ جسم کا احاطہ کرنے کے باوجود جسم سے نہیں مجسمہ سے لطف اندوز ہوتی ہے۔ کمرشیل کیلنڈر میں چونکہ آرٹ ہی ناقص ہوتا ہے، نظر عورت کو دیکھتی ہے تصویر کو نہیں۔ گھناؤنے پن پر آرٹ غالب ہو تو گورستانی ادب بھی نشاط افزا ہے۔ ڈن اپنے محبت کے نغموں میں بھی قبر، لاش، گورستان اور آسیب کا ذکر کرتا ہے لیکن عشقیہ نغمہ کی پاکیزگی کہیں مجروح ہونے نہیں پاتی۔ بادلیئر کی SPLEEN کی نظموں کی بیابانی کیفیت بھی نشاط انگیز ہے۔ خراب آرٹ میں اچھا خیال اور صحت مند جذبہ بھی اپنی اثر انگیزی کھو دیتا ہے۔ اگر آرٹ خراب ہے تو خدا کی حمد بھی ایسی لگتی ہے گویا کوئی کلرک ہیڈ کلرک کی خوشامد کر رہا ہے۔ کشمیر پر لکھی گئی خراب نظموں سے وہ نظم بہتر ہے جس میں قبرستان کی سوگوار فضا کی کامیاب عکاسی ہے۔ برنارڈ شا نے اس تمام بحث کو ایک جملہ میں بیان کر دیا ہے کہ لوگ تھیٹر میں خوبصورت ٹانگیں اچھالتی حسین دوشیزاؤں کی بجائے شیکسپیئر کی چڑیلوں کو دیکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔

آئیڈیولوجی کا مسئلہ

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

آئیڈیولوجی کا مسئلہ

وہ لوگ جو آئیڈیولوجی کے خاتمہ کی بات کرتے ہیں ان کی دلیل یہ ہے کہ نیا صنعتی تمدن اپنی ترقی یافتہ شکل میں قومی دولت، اشیائے ضرورت اور آرام و آسائش کی چیزوں کو اتنی فراوانی سے پیدا کرے گا کہ قلتِ اشیا اور غربت کی پیدا کردہ عوامی غیر اطمینانی اور اس کے نتیجہ کے طور پر وجود پذیر ہونے والی طبقاتی آویزش، بغاوت اور انقلابی سرگرمیوں کا خاتمہ ہو جائے گا۔ یہ بات درست ہو یا نہ ہو لیکن یہ حقیقت ہے کہ دُنیا کے جمہوری ممالک میں دائیں اور بائیں بازو کی سیاست میں اب بہت زیادہ فرق نہیں رہا اور قدامت پسند سیاسی جماعتیں بھی اب اپنے منصوبوں میں اشتراکی نصب العین کے لیے گنجائش نکال لیتی ہیں۔ جمہوری ممالک کا سماجی نصب العین خوش حال سماج WELFARE STATE رہا ہے اور یہ خواب اب آہستہ آہستہ حقیقت میں بدل رہا ہے۔ خوش حال سماج اشتراکیت اور جمہوریت کا بہترین امتزاج ہے اور دونوں سماجی نظاموں کی خرابیوں کو کم سے کم اور برکتوں کو زیادہ سے زیادہ اپنانے کی کوشش کرتا ہے۔ آڈن نے ایک جگہ کہا ہے کہ وہ مسائل جو گول میز پر حل ہو سکتے ہیں انھیں میدانِ کارزار میں حل کرنے کا کیا فائدہ۔ چنانچہ ریاست اگر صنعتوں کو اپنے ہاتھ میں لینا چاہتی ہے تو وہ یہ کام ایک پارلیمانی بل کے ذریعہ کر سکتی ہے۔ اس کے لیے سرمایہ داروں کے گلے کاٹنے کی ضرورت نہیں ملک کو خونی انقلاب سے بچانے کے لیے سیاسی جماعتیں اب اپنے منصوبوں کو زیادہ سے زیادہ اشتراکی بنا رہی ہیں۔ سماجی ناانصافی کا شعور بھی ویسے اب عام ہے لوگ ظلم، جبر اور لوٹ کھسوٹ کو ..... آسانی سے برداشت نہیں کرتے۔ لیبر کورٹ، فیکٹری ایکٹ، انشورنس، ہاؤسنگ پروجیکٹ، سلم کلیرنس، مفت تعلیم، اور دوسرے سیکڑوں منصوبوں کے ذریعہ سماج نے محنت کش اور نچلے طبقوں کی حالت کو بہتر بنانے کی کوشش کی ہے، اور اس میں ترقی یافتہ ملکوں کو کامیابی بھی حاصل ہوئی ہے۔ جمہوری ملکوں کے فلاحی کاموں، صنعتی تمدن کی پیدا کردہ کنزیومرس سوسائٹی اور ٹریڈ یونین کی تحریکوں سے حاصل کی ہوئی مراعات کا ایک نتیجہ تو یہ ہوا ہے کہ مزدور طبقہ کا کردار اب انقلابی نہیں رہا۔ ہربرٹ مارکیوز نے تو صاف کہہ دیا ہے کہ وہ مزدور طبقہ سے مایوس ہو چکا ہے۔ دائیں بازو کی سیاست کی باتیں بھی اب مزدور طبقہ کے بجائے متوسط طبقہ کے طالب علم زیادہ کرتے ہیں۔ مزدور طبقہ کی توقعات متوسط طبقہ کے نوجوانوں کے مقابلہ میں کم تھیں، اس لیے خوشحال صنعتی معاشرہ انھیں جو کچھ دے سکا اس سے وہ مطمئن ہو گیا جب کہ متوسط طبقہ جیسا کہ اس کا مزاج رہا ہے بہت کچھ ملنے پر بھی زیادہ مانگتا ہے۔ دراصل مادّی خوش حالی کا ہمارا جو تصوّر رہا ہے لوگوں کو زندگی کی

ضروریات اور آسائشوں کی چیزیں زیادہ سے زیادہ ملتی رہیں وہ ترقی یافتہ صنعتی معاشرہ کے اقتصادی اصولوں کے خلاف نہیں ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام اپنی ابتدائی لوٹ کھسوٹ کی منزل سے بہت آگے نکل گیا ہے سوائے ان پس ماندہ ملکوں کے جہاں پر وہ ابھی تک اپنی ابتدائی صورت میں قائم ہے۔ پھر ماس میڈیا، آرٹ، ادب اور تہذیب و معاشرت کے نئے رجحانات جو ماڈرنزم اور ہپّی ازم کی صورت میں سامنے آئے ہیں انھوں نے بھی طبقاتی، قومی اور نسلی امتیاز پر شدید ضرب لگائی ہے۔ انقلابی تحریکیں پس ماندہ ممالک قوموں اور طبقوں ہی میں پھیلتی ہیں اور اگر ان طبقوں اور ممالک کی بے اطمینانی کی وجوہات کو دور کر دیا جائے تو انقلابی کش مکش بڑی حد تک ختم ہو جاتی ہے۔ دنیا کی تمام جمہوری حکومتوں کی پیش قدمی اسی منزل کی طرف ہے۔ یعنی انقلابی آئیڈیولوجی کے آدرشوں کو اپنے سیاسی منصوبوں میں سما کر ملک کو اندرونی انتشار، خانہ جنگی یا طبقاتی آویزش سے نجات دلانا۔ اگر سیاسی جماعتوں کا نصب العین عوامی فلاح و بہبود ہے تو آئیڈیولوجی کی جگہ سیاسی پالیسی اور اقتصادی پروگرام لے لیتا ہے۔ آرنلڈ ویسکر کے ڈرامے کا ہیرو کہتا ہے کہ ''میں نے اپنا یقین اور اپنا حوصلہ دونوں کھو دیا ہے۔ اب میں چیزوں کو سیاہ اور سفید میں بٹی ہوئی نہیں دیکھتا۔'' سیاہ اور سفید کی تقسیم کے خاتمہ کا مطلب ہے اس اخلاقی رویّہ کا خاتمہ جو خیر و شر کی طبقاتی تقسیم سے خوش تھا۔ یہ گویا آدمی کو ایک طبقاتی ٹائپ کے بجائے کلّیت میں دیکھنے کی کوشش تھی۔ یہ تیسری دہائی کے پرولتاری ادب کے بجائے اس سماجی ادب کی طرف پیش قدمی تھی جس کی طرف آرتھر ملر نے اشارہ کیا ہے۔ اُردو میں بھی ترقی پسند تحریک کی شکست و ریخت کے بعد آدرشوں کی موت کا ماتم ایک ساتھ چاروں طرف سے بلند ہوا تھا۔ ہم لوگ آدرش وادی سطح پر جینے کے اس قدر عادی ہو گئے تھے کہ ہمارے لیے آدرشوں کے بغیر جینے کا تصور تک محال تھا۔ آدرش ہمارے لیے سر کی جوؤں کی مانند تھے کہ جب تک جوئیں ہیں ہم سر کھجانے کے شغل میں مشغول ہیں اور جیسے ہی سر صاف ہوا ہم مارے بوریت اور بے مصرفی کے اعصابی ٹوٹاؤ میں مبتلا ہو گئے۔

دوسری عالمگیر جنگ کے بعد سیاست بھی اتنی صاف اور واضح نہیں رہی تھی کہ ہم اطمینانِ قلب کے ساتھ جانبدارانہ رویے اختیار کر سکتے۔ افریقہ اور ایشیا کے ملکوں کی سامراجیت کے خلاف جدّ و جہد آزادی کے جذبہ کے تحت تھی لیکن آزادی کے جذبہ کو محسوس کرنا اور چیز ہے اور آئیڈیولوجی کو اپنانا دوسری چیز۔ حصولِ آزادی کے بعد جب نظامِ معاشرت کی پسندگی کا سوال آیا تو آدرشوں کے جھگڑے پیدا ہوئے۔

بدقسمتی سے آدرشوں کی یہ جنگ بھی صاف اور ایماندارانہ نہیں رہی تھی۔ مملکتیں اور سیاسی جماعتیں بڑی طاقتوں کے ہاتھ کا کھلونا بن گئی تھیں اور خود لفٹسٹ جماعتوں میں زبردست پھوٹ تھی۔ ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی مارکسی اور غیر مارکسی، دائیں بازو کی مارکسی اور بائیں بازو کی مارکسی، اور دائیں بازو کی نکسلائیٹ وغیرہ قسم کی پارٹیوں میں جس طرح ٹکڑے ٹکڑے ہوئی ہے، اور پارٹی کے قومی کردار کے زوال کے بعد جس طرح علاقائی سیاست میں موقعہ پرستانہ گٹھ جوڑ سے کام لینا پڑا ہے اس کے بعد پارٹی اس جذباتی وفور اور جوش و خروش کا مظاہرہ نہیں کر پائی جو کسی آئیڈیولوجی سے وابستگی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد دنیا کو جو نقشہ رہا ہے وہ آئیڈیولوجی کل وابستگی سے کہیں زیادہ ایسی سیاسی پالیسی کی تشکیل کا ہے جو کسی ایک آئیڈیولوجی سے وفاداری کے بجائے مختلف

آئیڈیولوجیز کے عناصر کے باہمی امتزاج کو پیش کرتی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ فاشزم اور کمیونزم کے بعد کسی اور آئیڈیولوجی نے لوگوں کو کسی عوامی عمل پر متحرک نہیں کیا۔ یہ دونوں گویا دنیا کی آخری طاقتور آئیڈیولوجیز تھیں۔ دوسری جنگِ عظیم کے ساتھ اس فاشسٹ آئیڈیولوجی کا تو خاتمہ ہوگیا اور کمیونسٹ آئیڈیولوجی جس شکست و ریخت، اور روس چین اور کیوبا کے علاوہ مشرقی یورپ کے ممالک میں جن تبدیلیوں سے گزری ہے، اور دنیا کے دوسرے پس ماندہ ممالک میں کمیونسٹ پارٹی کے اندرونی تضادات کی بنا پر، اس کی جھوٹی تاویلیں، تعریفیں اور تفسیریں سامنے آئی ہیں اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ایک آئیڈیولوجی کے طور پر وہ بھی پہلے کی مانند ایک حرکی قوت نہیں رہی۔ ہندوستان اور پاکستان میں آرایس ایس اور جماعتِ اسلامی دو ایسی جماعتیں ہیں جو اپنی اپنی آئیڈیولوجی رکھتی ہیں۔ ان کی آئیڈیولوجی کا تجزیہ آپ کو بتائے گا کہ بنیادی طور پر یہ فاشسٹ ہیں اور نہ صرف یہ کہ دورِ جدید کے تقاضوں سے ہم آہنگ نہیں بلکہ غیر انسانی اور غیر اخلاقی تصوّرات کی حامل ہیں۔ ان دونوں جماعتوں کے کرتوتوں کے نتائج سے ہندوستان اور پاکستان کی تاریخ رنگی ہوئی ہے۔

بہر حال آپ کچھ بھی کہیے، ایک یا دوسری وجہ سے دوسری جنگِ عظیم کے بعد کا زمانہ آئیڈیولوجی کے لیے بحران کا رہا ہے۔ یورپ، انگلستان اور امریکہ میں وہ افسانے، ناول اور ڈرامے جو محنت کش عوام کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں ان میں اس نئی صورتِ حال کی دلچسپ ترجمانی ہوئی ہے۔ برہم نوجوانوں کا ادب نوجوانوں کی اس الجھی ہوئی برہمی کو پیش کرتا ہے جس کے نصب العین اور مقاصد واضح نہیں ہیں۔ جان آزبورن کے ڈرامے ''غصّے میں پیچھے دیکھو'' کا ہیرو جمی پورٹر کہتا ہے کہ میری نسل کے لوگ اب ''بڑے اسباب'' کے لیے مرنے کو تیار نہیں ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اب ایسے بڑے اسباب نوجوانوں کو نظر ہی نہیں آتے جن کے لیے بڑے نصب العین اور قومی مقاصد کو قربان کیا جاتا ہے) کمیونسٹ پارٹی نے رجعت پسند اور فرقہ پرست طاقتوں کے ساتھ گٹھ جوڑ کیا، اس نے ملک میں لفٹسٹ سیاست کو زبردست گزند پہنچائی ہے۔ پچھلے پچیس برسوں میں ایشیائی اور افریقی ممالک میں جس طرح جمہوری حکومتیں ناکام ہوتی رہی ہیں، اور عسکری انقلاب آتے رہے ہیں اور ممالک دہشت پسندی، فسادات اور خانہ جنگیوں کے شکار رہے ہیں، اس نے آئیڈیولوجی کی بحث کو فروعی بنا دیا ہے کیونکہ آئیڈیولوجی پر دانشورانہ سوچ بچار کی اہمیت ایسے معاشرے میں ہوتی ہے جس میں لوگ طاقت سے نہیں بلکہ جمہوری طریقوں سے تبدیلیاں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ سیاست جب طاقت کی کش مکش بن جائے تو جمہوری طریقۂ کار کی جگہ عسکری انقلاب، دہشت پسندی اور گوریلا جنگ ہر قسم کی دانشوری کو بے معنی بنا دیتی ہے۔ سرفروش انقلابی پورے معاشرے کو پیچھے چھوڑ کر اپنے چند ساتھیوں اور قبیلے والوں کے ساتھ دہشت پسندی کا دور شروع کر سکتا ہے اور دُنیا کی بڑی طاقتوں کی پشت پناہی بھی حاصل کر سکتا ہے۔ بھیڑ کی سیاست بھی آئیڈیولوجی پر نہیں چلتی بلکہ کوئی بھی ایسا خیال جو لوگوں کے تخیّل کو بھڑکائے کافی ہوتا ہے۔ اس مقصد کے لیے سیاسی جماعت اگر بھیڑ کی نفرت وحقارت کو کسی طبقۂ فرقہ یا اقلیت کے خلاف استعمال کرنے میں فائدہ دیکھتی ہے تو وہ دریغ نہیں کرتی۔ گوریلا جنگ نے انقلابی کش مکش کا نقشہ ہی بدل دیا ہے۔ اب پورے ملک کو انقلابی کش مکش کے لیے تیار کرنے کی ضرورت نہیں۔ اگر سرحدی علاقہ کے کسی قبیلہ کو

طبقاتی، قومی، مذہبی یا علاقائی مفاد کے بہانہ تلے مشتعل کر کے انھیں گوریلا جنگ کے لیے تیار کیا جائے تو مُلک میں انقلابی جنگ کے لیے ایک BASE تیار ہو سکتا ہے، اور جیسا کہ میں پہلے بتا چکا ہوں بڑی طاقتیں اس صورتِ حال کو استعمال کرنے کے لیے، ہمیشہ کمر بستہ ہوتی ہیں۔ وہ معاشرہ جس کی جمہوری بنیادیں مضبوط ہوتی ہیں۔ آزاد فضا میں جماعتی سیاست کو پروان چڑھنے کے پورے مواقع دیتا ہے اور اسی لیے ہر سیاسی جماعت زیادہ سے زیادہ عقلی اور منطقی پالیسی کو اپناتی ہے اور غیر عقلی اور جذباتی رویّوں سے پرہیز کرتی ہے۔ وہ سماج جس کی اکثریت غیر تعلیم یافتہ اور ان گڑھ ہو اس سیاست کو جنم دیتا ہے جو جاہل عوام کے جذبات سے کھیلتی ہے، انھیں خواب دکھاتی ہے اور بہکاتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ پس ماندہ ممالک میں ابھی بھی آئیڈیولوجی سے کام لیا جا سکتا ہے، لیکن زیادہ پائدار، مستقل اور جمہوری معاشروں میں آئیڈیولوجی سے خون کو گرمانا ممکن نہیں رہا۔ پس ماندہ ممالک میں بھی جیسا کہ بتا چکا ہوں گوریلا جنگ کی تکنک نے آئیڈیولوجیکل جنگ کو بڑی حد تک غیر اہم بنا دیا ہے، اور اگر اس کی اہمیت ہے تو صرف اتنی کہ اس کے ذریعہ گوریلا جنگ کے امکانات پیدا کیے جائیں۔

روسی انقلاب کے بعد کمیونسٹ آئیڈیولوجی اتنے تغیرات سے گزری ہے، اور خود کمیونسٹ سیاست اتنے تضادات کا شکار رہی ہے کہ اب لوگ آئیڈیولوجی کی بحث کم اور سیاست کی بحث زیادہ کرتے ہیں۔ کسی آئیڈیولوجی کی بنیاد پر تعمیر کیا ہوا معاشرہ بھی بالآخر تو ایک سیاسی یونٹ ہی بن جاتا ہے، اور سیاست کی اپنی مصلحتیں ہوتی ہیں اور اسی لیے سیاست میں یارِ غار کم اور یارِ شاطر زیادہ ہوتے ہیں۔ روس اور چین کے مناقشات نے بتا دیا کہ سیاست آئیڈیولوجیکل وفاداریوں سے بھی زیادہ طاقتور ہوتی ہے۔ پھر دوسری جنگِ عظیم کے بعد انقلابی سرگرمیوں نے جب سے گوریلا جنگ کی شکل اختیار کی ہے، تب سے خود سیاست سماجی زندگی کے ایک اہم عنصر کا مقام کھو چکی ہے۔ سیاست نے آئیڈیولوجی کو اور گوریلا جنگ نے خود سیاست کو از کار رفتہ بنا کر رکھ دیا ہے اور اس طرح تاریخی جبریّت نے اخلاقی قدروں اور ناگزیریت نے فکر ونظر کی اہمیت کو غیر متعلق بنا دیا ہے۔ ادب، آرٹ، کلچر، فلسفہ اور دانشوری کی تمام باتیں ایک ایسے زمانہ میں بے معنی ہو جاتی ہیں جو تاریخی جبریت کے زنداں میں قید ہو، ناگزیر کے سامنے بے دست و پا ہو، اور یوٹوپیائی مستقبل کا تصوّر جس کے سامنے واحد نجاتِ راہ رہ گیا ہو۔

لیکن آئیڈیولوجی کے خاتمہ کی بات زیادہ دنوں تک چلنے والی نہیں تھی۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد زمانہ بھی امن وسکوں اور طمانیت کا زمانہ نہیں رہا۔ دنیا بھر میں سیاسی اضطراب، جذباتی بے چینی اور روحانی خلفشار پھیلا ہوا تھا، جو بالآخر نوجوانوں، طالب علموں، اور جدیدیوں کی باغیانہ تحریکوں کی شکل میں نمودار ہوا۔ اس سلسلہ میں C.WRIGHT MILLS کی کتاب ON THE NEW LEFT نئے ریڈکلزم کے لیے داس کیپٹیل کا مقام رکھتی ہے۔ دانیال بیل نے اپنی کتاب THE END OF IDEOLOGY میں بتایا تھا کہ ۱۹۵۰ء کے لگ بھگ ریڈیکل روایت اپنے آپ کو ختم کر چکی تھی۔ مغرب میں اہم معاملات اب پُر جوش فریقین پیدا نہیں کرتے تھے۔ جوش وخروش اور سرشاری سے لبریز آئیڈیولوگ کے لیے اب کوئی میدانِ عمل نہیں رہا تھا۔ خود تاریخ نے اسے ایک لطیفہ بنا دیا تھا، کیونکہ یک حزبی حکومت نے ثابت کر دیا تھا کہ پرانی آئیڈیولوجیز اپنی صداقت کھو چکی ہیں۔

۱۹۵۰ء کے بعد ایک نئی نسل پیدا ہوئی تھی جس کے لیے پرانے ریڈیکلز کی یوٹوپیائی آئیڈیولوجی کوئی اہمیت نہیں رکھتی تھی۔ وہ اب ایسے سماج میں رہتے تھے جس نے کم از کم دانشورانہ سطح پر مستقبل کے لیے خوش آئند تصورات پر اپنی خوش حالی اور مسرّتوں کو مشروط نہیں کیا تھا۔ اس نئی نسل کو نئے سیاسی سماج میں نئے آدرشوں کی ضرورت تھی، اور رائٹ ملز کی کتاب نے ان کی یہی جذباتی ضرورت پوری کی۔ ملز کا کہنا تھا کہ آئیڈیولوجی کے خاتمہ کا نعرہ دراصل مطمئن قدامت پرستوں، تھکے ہوئے لبرل، اور فریب شکستہ ریڈیکل کا لگایا ہوا ہے۔ یہ نعرہ مارکسزم پر حملہ کے لیے لبرلزم کی شرارت ہے، اور لبرل اسٹیبلشمنٹ کو بے چون و چرا قبول کرنے کے لیے دیا گیا ہے۔ یہ نعرہ اس مفروضہ پر قائم ہے گویا مغرب میں اب ایسے کوئی بڑے ISSUES رہے ہی نہیں جو سماج کو اتھل پتھل کر سکیں، اور لفٹسٹ تنقید کے امکانات پیدا کر سکیں۔ ملز کا کہنا ہے آئیڈیولوجی کا خاتمہ تھکے ہوئے مکتبی دانشوروں کا SELF IMAGE پیش کرتا ہے، اور کلچر کے جرائم میں ان دانشوروں کی شمولیت پر نقاب ڈالتا ہے۔ ملز اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ آئیڈیولوجی ختم نہیں ہوئی بلکہ اب پیدا ہو رہی ہے۔ صورتِ حال کی حوصلہ شکنی کا اندازہ اس بات سے ہو جائے گا کہ اتنے جوش و خروش اور اتنی زبردست مفکّرانہ صلاحتوں کے باوجود خود ملز نہ تو کسی آئیڈیولوجی کی تشکیل کر سکا ہے، نہ نشان دہی، نوجوانوں اور طالب علموں کی نئی لفٹسٹ تحریکوں کے باوجود کوئی آئیڈیولوجی اُبھر کر سامنے نہ آسکی۔ سپنڈر نے اپنی کتاب ''نوجوانوں کی بغاوت کا ایک سال'' میں نوجوانوں کے باغیانہ تصورات کا تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ اُن کے تصوّرات اور پرودھوں کے نراجی تصوّرات میں بہت زیادہ فرق نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خود لفٹسٹ جماعتوں نے نوجوانوں کی بغاوت کو بہت ہمدردی سے نہیں دیکھا۔

میں سرِ دست اس بحث میں نہیں الجھوں کہ آئیڈیولوجی اچھی چیز ہے یا بُری، یا آئیڈیولوجی سماج کے لیے کتنی ضروری ہے، یا آئیڈیولوجی سے ادب کی وفاداری کس نوعیت کی ہوتی ہے۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ ہمارے زمانے میں آئیڈیولوجی کی کیا صورتِ حال رہی ہے۔ کسی تصوّر سے پُر جوش وابستگی تخلیقی تخیّل کی ایک صفت رہی ہے۔ فنکار اُن اساطیر کا مغنّی ہوتا ہے جو معاشرہ اپنے تہذیبی عمل کے دوران تخلیق کرتا ہے۔ ہمارے دَور کا شعلہ بکف تصوّر اشتراکیت اور تخیّل کو بھڑکانے والا اسطور اشتراکی روسؔ تھا۔ دُنیا بھر کی ایک پوری نسل کے شاعروں کو اس نے متاثر کیا۔ ترقی پسند سرّیت کے لفظ سے بہت بھڑکتے ہیں، لیکن میرا خیال ہے کہ شاعر جب حقیقت کا وجدانی ادراک کرتا ہے تو اسے سرّیت ہی کی سطح پر پہنچا دیتا ہے۔ شاعری میں وہ عورت تو نہیں ہے جو سماجیات کی کتابوں میں نظر آتی ہے۔ وہ حسن کا پیکر، تخلیق کا سرچشمہ، دھرتی کا عکس، آرزوؤں کی منزل، ارمانوں کا ساحل، رفاقت، محبت اور ایثار کا مجسمہ اور نہ جانے کیا کیا کچھ ہے۔ یہ سب کچھ باہم مل کر عورت کے تجربہ کو خدا کے تجربہ ہی کی مانند پُرنشاط و پراسرار بناتا ہے۔ اسی طرح شاعری میں بھی انقلاب ایک فلسفیانہ اور سماجیاتی تصوّر کے طور پر نہیں بلکہ MYSTIQUE کی سطح پر اپنا رنگ و آہنگ بکھیرتا ہے۔ کمیونسٹ مینی فیسٹو کی زبان کی ادبیت اور شعریت کا ذکر کمیونسٹ نقاد اسی کیف و سرور اور جوش و خروش کے ساتھ کرتے ہیں جو علمائے دین میں قرآن کی فصاحت اور بلاغت کا بیان کرتے وقت پیدا ہوتا ہے۔ شاعر چونکہ استعاروں اور علامتوں کی زبان بولتا ہے، اسی لیے کسی خیال کو

منطق کی چلچلاتی دھوپ میں دیکھنے کی بجائے ابہام کے دھندلکوں میں دیکھنا زیادہ پسند کرتا ہے۔اسی لیے موضوع کی سرّیت قدغن نہیں بلکہ سمندِ تخیّل کا تازیانہ بنتی ہے۔ انقلاب کا تصوّر بڑے جذبات پیدا کرتا ہے۔ظلم و ناانصافی کے خلاف لڑتے ہوئے غم، غصہ، انتقام اور نشاطِ زیست کی آرزومندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں جو بڑے جذبات ہیں اور ان جذبات کی ترجمان شاعری بڑی شاعری ہونے کے تمام امکانات رکھتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ اردو ہی میں نہیں بلکہ دُنیا بھر میں انقلاب روس کے بعد انقلابی شاعری کا ایک وقیع سرمایہ مختلف زبانوں کے ادب میں جمع ہوگیا۔ ایک وجد آفرین تصوّر تھا جس نے فنکاروں کے تخیّل کو بھڑکایا تھا اور وہ نئی دنیا اور نئے انسان کے خواب دیکھنے لگے تھے۔اس تصوّر کو نئے شاعروں نے مسمار نہیں کیا بلکہ نئی نسل تو اس تصوّر کی ٹوٹی ہوئی کرچیوں سے لہولہان پیدا ہوئی۔ جدید شاعر نے جس سماجی فضا میں آنکھ کھولی وہ شکستِ فریب کی فضا تھی۔ یہی اس کا کرب تھا اور وہ اسی کرب کا بیان کرسکتا تھا۔وہ کسی یوٹوپیائی خواب کا مغنّی کیوں نہیں؟ جواب واضح ہے۔وہ ایک ایسی چلچلاتی دھوپ کا مسافر ہے جسے فریبِ نظر کے لیے بھی کوئی سراب دکھائی نہیں دیتا۔

چلیے یہ تسلیم کہ اب آئیڈیولوجی نہیں رہی، تو کیا شاعر کو اس صورتِ حال پر مطمئن ہوجانا چاہیے۔کیا اسے اپنی آئیڈیولوجی پیدا نہیں کرنی چاہیے؟ پہلی بات تو یہ کہ آئیڈیولوجی کی تشکیل فلسفی اور سماجیات کے مفکّر عالم اور نظریہ ساز کرتے ہیں۔ شاعر کا یہ منصب نہیں۔ اس کا وہ اہل بھی نہیں ہوتا۔ اگر شاعر اقبال کی طرح فلسفی ہو تب بھی ضروری نہیں کہ ہر شاعر فلسفی ہو۔شاعر فلسفوں اور نظریات کا خوشہ چیں ہوتا ہے خود بانیِ فلسفہ یا نظریہ ساز نہیں ہوتا۔ اس کے شخصی تجربات سے جو نظامِ افکار تشکیل پاتا ہے اس کی اہمیت بھی بطور نظامِ فلسفہ کے نہیں ہوتی بلکہ شاعرانہ خیالات کے ایسے مجموعہ کی ہوتی ہے جو ایک منفرد شاعرانہ احساس اور مفکّرانہ مزاج کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہوتے ہیں۔ان پر بطور ایک نظامِ فلسفہ کے غور نہیں کیا جاسکتا۔زیادہ سے زیادہ اشیا اور واقعات کی طرف ایک شاعر کے فکری رویّہ کے طور پر ان کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ یہاں یہ بات پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ عوامی معاملات کے بارے میں شاعر کے خیالات وہ بھی ہوسکتے ہیں جو عوام کے ہیں، اس پارٹی کے بھی ہوسکتے ہیں جو عوام کی رہنما اور نمائندہ ہو، ذاتی اور انفرادی بھی ہوسکتے ہیں، گہری فلسفیانہ فکر میں ڈوبے ہوئے بھی ہوسکتے ہیں اور سطحی، اٹکل اور ترنگی بھی۔ یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ کسی عوامی معاملہ یا آئیڈیولوجی سے وابستگی شاعر کے جہانِ فکر کو افکارِ زرّیں سے مالا مال کرنے کے لیے کافی ہے۔ ہر چیز کا دارومدار شاعر کی ذہنی استعداد پر ہے، اور استعداد سب کی یکساں نہیں ہوتی۔ سطحی خیالات کی شاعری کرنے سے بہتر ہے کہ آدمی گہرے جذبات کا نغمہ سنج ہو۔ یہ کہ کر اس کی شاعرانہ قدر و قیمت کم نہیں کی جاسکتی کہ اس کے یہاں جذبہ ہے فکر نہیں، یا داخلیت ہے اور خارجی معاملات کا بیان نہیں۔

گردوپیش کی حسّی اور جذباتی فضا کے علاوہ شاعری کا ایک توانا سرچشمہ دانشورانہ فضا بھی ہے۔ وہ افکار و خیالات جو اس فضا میں تیرتے رہتے ہیں فنکار کو غیر شعوری طور پر متاثر کرتے رہتے ہیں ایسی فضا پیدا کرنا اور اسے سرگرم کار رکھنا دانشوروں کا کام ہے۔علوم کے ہر شعبہ میں چہل پہل اور گہما گہمی ہو اور ہر آن نئے تصوّرات اور نظریات بنتے بگڑتے رہتے ہوں تو شاعر کا احساس بھی ان سے جِلا پاتا ہے۔اسی لیے تنقید کا محض ہیئتی بنا لفظوں

کے بخیے اُدھیڑنا تخلیقِ فن کے لیے سودمند ثابت نہیں ہوتا۔ اوّل تو اس لیے کہ فنکاری کے آداب فنکار تنقید کی کتابوں سے نہیں بلکہ اعلیٰ فن پاروں کے مطالعہ کے ذریعہ سیکھتا ہے۔ دوئم اس لیے کہ فنکاری کے کوئی ایسے جامد اور اٹل اصول وضوابط نہیں ہوتے جسے ہر فنکار من وعن قبول کرے۔ وہ اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق اپنے طور طریقے آپ ایجاد کرتا ہے۔ اس لیے تنقید کا محض تکنیکی اور اسلوبی بننا تنقیدی توانائی کی نہیں بلکہ سمٹاؤ اور انحطاط کی نشانی ہے۔ تنقید کے لیے بحثِ افکار سے دامن چھڑانا خود ادب کے لیے فائدہ مند نہیں ہے۔ تنقید کو اُن تمام افکار و خیالات سے بہرہ مند ہونا چاہیے جو زندگی انسان اور کائنات کی تفسیر و تفہیم میں ہمارے معاون ثابت ہوں۔ آخر ادب انسان ہی کو مرکز میں رکھ کر زندگی اور کائنات کے معنی پانے کی کوشش کرتا ہے۔ ادب کی تنقید اگر ہمیں زندگی اور انسان کے متعلق کچھ نہیں بتاتی تو وہ محض ایک کرافٹ کا بیان ہو کر رہ جاتی ہے۔ چونکہ اُردو زبان میں دوسرے انسانی علوم کے شعبوں میں کام نہیں ہو رہا جو دُنیا کی دوسری ترقی یافتہ زبانوں میں ہو رہا ہے اس لیے ہماری زبان کی دانشورانہ فضا مہین سے مہین تر ہوتی جا رہی ہے۔ ادب تو ادب ہی ہوتا ہے اور ادب کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا لیکن ادب کے سروکار ہزاروں ہوتے ہیں کیونکہ ادب کا تعلق زندگی سے ہے اور زندگی عبارت ہے جسمانی، روحانی اور دانشورانہ سطح پر انسانی سرگرمیوں سے۔ نظریات اور تصوّرات کے مباحث کو سرگرم ستیز کرنے کا کام دوسرے انسانی علوم کا ہے جن سے استفادہ کر کے تنقید ادبی فضا کو آب و تاب بخش سکتی ہے، اور اس کا ایک خوشگوار نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ فنکار ایک ایسی فضا میں سانس لیتا ہے جو افکارِ تازہ سے ہمیشہ گونجتی رہتی ہے۔ شعر و ادب کی تخلیق کے لیے وہی سماج اچھا ہوتا ہے جو افکار و خیالات، اور اساطیر و نظریات کے ذریعہ فنکار کے تخلیقی سرچشموں کو سیراب کرتا رہتا ہے۔ ہر سماجی تبدیلی نئی فکر کو جنم دیتی ہے جس کے زیرِ اثر فنکار کا زندگی اور انسان کی طرف رویّہ اس کے پیش رو فنکاروں سے مختلف بن جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ایک نسل کے ادیب دوسری نسل کے ادیبوں سے اتنے مختلف نہ ہوتے جتنے کہ ہیں۔ اس اختلاف کو قبول نہ کرنے کی صورت میں ہم بدلے ہوئے حالات میں بھی ادیبوں سے انھیں مسائل پر لکھنے کا مطالبہ کرتے ہیں جواب اُن کے نہیں رہے۔ یہی نہیں بلکہ اکثر تو ایسا بھی ہوتا ہے کہ جن مسائل پر ان کے وہ پیش رو ادیب جوان مسائل سے وابستہ تھے نہیں لکھ رہے ہوتے کیونکہ بدلے ہوے حالات میں وہ اس وفورِ شوق سے محروم ہوتے ہیں جو پہلے انھیں حاصل تھا، انھی مسائل پر لکھنے کے لیے نئے لکھنے والوں پر اخلاقی دباؤ ڈالا جاتا ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ ہمارے ترقّی پسند نقاد اپنی تنقیدوں میں مارکسی آئیڈیولوجی کی بحث کو سرد نہ پڑنے دیتے، اور سماجی اور سیاسی معاملات پر پیاری تنقید کی روایت کو زندہ رکھتے، لیکن وہ جو خود کو مارکسی کہتے یا سمجھتے تھے اُن کے یہاں مارکسزم فرسودہ کلی شیز سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد مغرب میں مارکسی تنقید کی روایت کو جن نقادوں نے آگے بڑھایا اُن کے نام تک سے ہمارے ترقی پسند نقاد واقف نہیں ہیں۔ فنکار کے ذہن پر آئیڈیولوجی کا اثر براہ راست تبلیغ سے نہیں بلکہ آئیڈیولوجی پر عالمانہ بحث کے ذریعہ ہوتا ہے یا پھر اُن سماجی، سیاسی اور عوامی تحریکوں کے ذریعہ جو کسی آئیڈیولوجی کے زیرِ اثر سماج میں ابھرتی ہیں۔ ادب کو آئیڈیولوجی کے زیرِ اثر لانے کے لیے دوسری صورت پہلی سے بھی زیادہ طاقتور ہوتی ہے، کیونکہ فنکار خود کو ایک ایسی سماجی اور سیاسی صورتِ حال

کے مرکز میں پاتا ہے جس سے مفر ممکن نہیں۔ بڑے اور اہم سماجی واقعات اسے مجبور کرتے ہیں کہ اُن کی طرف وہ اپنا رویّہ متعیّن کرے۔ اکثر تو فنکار کا رویّہ ہی ہوتا ہے جو عوام کا ہوتا ہے اور اگر تاریخ اس رویّہ کو غلط بھی ثابت کرتی ہے تو لوگ درگزر کرتے ہیں کہ فنکار بہر حال ایک ایسی غلطی کا شکار بنا جو جمہور کی ایک کثیر تعداد اور اپنے وقت کے بہترین دماغوں کو دام تزویر میں لیے ہوئے تھی۔ عالمانہ اور دانشورانہ سطح پر فنکار اسی نظریہ یا آئیڈیولوجی کو قبول کرتا ہے جو اس کی بنیادی تخلیقی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ یہاں ارادے کو دخل ہے اور فنکار نے صحیح یا غلط انتخاب کیا ہے اس کا فیصلہ محض کسی نظریہ کے صحیح یا غلط ہونے پر نہیں بلکہ نظریہ نے فنکار کی تخلیقات پر کیسے اثرات ڈالے ہیں اس کی روشنی میں کیا جائے گا۔ مارکسزم اپنے طور پر درست فلسفہ سہی لیکن مارکسی فنکار کے یہاں تو نقاد یہ بھی دیکھنے کی کوشش کرے گا کہ فنکار کی مارکسی نظر زیادہ پختہ، اور حقیقت پسندانہ بنی ہے یا جذباتی اور خوش آئند خواب دیکھنے والی۔ ظالم کے خلاف مظلوم کی بغاوت کی اپنی ایک قدر ہے، اور تاریخ ایسی بغاوتوں کو تاریخی حادثات کے طور پر قبول کرتی ہے۔ لیکن فلسفہ چاہے وہ ظالم کا ہو یا مظلوم کا کڑی منطق کسوٹی پر پرکھا جائے گا کیونکہ فکر و فلسفہ فی نفسہٖ انسان کے عقلی اور منطقی ذہن کا نتیجہ ہے اور ان کی پرکھ کے لیے انسان منطقی اور عقلی پیمانے بھی بناتا رہا ہے۔ ادبی تنقید میں مفکّرانہ غور و خوض کی اہمیت اسی مقام پر واضح ہوتی ہے۔ غیر تنقیدی ذہن فنکار کے افکار و خیالات سے مغلوب ہو جاتا ہے لیکن ناقدانہ ذہن تنقید کرتا ہے کہ یہ اس کا فریضہ ہے۔ سماج میں تنقید کی روایت مستحکم نہ ہو تو ہمیشہ اس بات کا اندیشہ رہتا ہے کہ پورا سماج پُر جوش خیالات سے ایسا مغلوب ہو جائے کہ یہ پوچھنے والا بھی کوئی نہ رہے کہ بادشاہ نے کپڑے پہنے ہیں یا نہیں۔ آئیڈیولوجی کی تبلیغ کا کام کرنے والوں کی دنیا میں کمی نہیں ہوتی۔ کمی اس آدمی کی ہوتی ہے جو آئیڈیولوجی کی تنقید کرے۔ ایسے آدمی اتنے ہی کم یاب ہوتے ہیں جتنے کہ وہ خلّاق دماغ جو آئیڈیولوجیہ کی تشکیل کرتے ہیں۔ مجھے افسوس اس بات کا نہیں کہ ہم ایسے مفکّر پیدا نہیں کر سکے جو کسی معتبر آئیڈیولوجی کے خالق ہوتے۔ افسوس صرف اس بات کا ہے کہ آئیڈیولوجی کی تنقید کو بھی ہم معنی خیز نہیں بنا سکے۔ اور ذہن کی ناقدانہ صلاحیت کو تبلیغ کا حلقہ بگوش بناتے رہے۔ مبلغوں کے شور و غوغا میں تنقید کی سنجیدہ آواز دبتی رہی۔ زمانے نے پلٹا کھایا تو مبلّغ بھی خاموش ہو گئے۔ اگر ان میں ایک بھی صاحبِ نظر نقاد ہوتا تو آئیڈیولوجی کی بحث کو ایک نئے موڑ پر لے جاتا۔ لیکن انھوں نے آئیڈیولوجی کا نام تک لینا چھوڑ دیا۔ بس انسان دوستی غریبوں سے ہمدردی اور زندگی کی ترجمانی کی کھوکھلی کلی شیر کا ڈھول پیٹتے رہے۔

آوان گارد

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

آواں گارد

فن کا ایک تصوّر یہ بھی ہے کہ فنکارانہ تخلیق اس خارجی انتشار کو جس سے ہمارا دور عبارت ہے، فارم کے ذریعہ تنظیم میں بدلتی ہے۔ اگر اِس معنی میں دیکھا جائے تو وہ تنقید بھی تخلیق سے کم نہیں جو اس انتشار کو جس سے آج کل کا دنیا بھر کا ادب عبارت ہے اپنی گرفت میں لے کر ایک تنظیم عطا کرتی ہے۔ اس بیان سے مقصد یہ نہیں کہ میں اپنے مضمون کو تخلیقی کارنامہ ثابت کروں بلکہ اس بیچارگی کا اظہار ہے جو موضوع کے پھیلاؤ سے کہیں زیادہ موضوع کے انتشار کی پیدا کردہ ہے۔ یہ انتشار نوعیت کے اعتبار سے بھی کچھ ایسا اٹ پٹا ہے کہ ادب کے سروے افسروں کے اوسان خطا ہو گئے ہیں۔ پہلے کام کتنا آسان تھا۔ ایک خاص زمانی وقفہ میں ادب کی ایک خاص قسم یا صنف کا جائزہ لیتے رہئے، اور مزے اڑائیے۔ اب تو فنونِ لطیفہ کی پوری بغاوت ہی وقت کے خلاف ہے۔ یعنی ماضی اور روایت جس کے ذریعہ وقت ایک قابلِ فہم عقلی عمل بنتا ہے، اس کی اواں گارد کے نزدیک کوئی قیمت ہی نہیں رہی۔ چنانچہ چھان پھٹک کے وہ تمام معیار جو ماضی کی ماضیت اور ماضی کی عصریت کے پیدا کردہ تھے یک قلم نابود ہوئے۔ ادب زندگی کی طرح لمحوں میں بٹ گیا اور لمحہ کا مقصد بھی اسے دوسرے لمحوں سے منسلک کر کے تجربہ کی زمانی ڈزائن تیار کرنے کا نہیں رہا بلکہ ایک اکائی کے طور پر قائم بالذّات تصور کر کے اس سے اس کا پورا عرق نچوڑ لینے کا رہا۔ لمحوں میں جیو اور ادب بھی ایسا پیدا کرو جو لمحوں میں جیتا ہو۔ ادب پڑھنے، محفوظ کرنے اور ورثہ کے طور پر دوسری نسل کو دینے کی چیز نہیں رہا بلکہ بھوگنے کی چیز بن گیا۔ لمحہ بہ لمحہ بھوگو اور معاملہ ختم کرو۔ بھوگنے والوں کے تو خیر پو بارہ تھے۔ لیکن بیچارے نقاد کی مصیبت ہو گئی۔ اب وہ سروے چارٹ لے کر ڈیڈ سٹاک میں گھوما کرتا ہے۔ نقاد کا کام شروع اس وقت ہوتا تھا جب وہ ادب کے تجربہ کو مکمل طور پر بھوگ چکنے کے بعد اس تجربہ کی کیفیت نوعیت اور ماہیت کو متعین کرنے کی کوشش کرتا تھا۔ اواں گارد کا کہنا ہے کہ یہ سب کام نہ صرف یہ کہ غیر ضروری ہیں بلکہ غیر ممکن ہیں۔ تجربہ تجربہ کے دائرہ کے اندر ہے، باہر نہیں۔ تجربہ کے باہر تجربہ کے متعلق تنقیدی لن ترانیاں ہیں، تجربہ نہیں اور اہم چیز تجربہ ہے، چاہے وہ لمحاتی ہی کیوں نہ ہو۔ لہٰذا موسیقی پر باتیں مت کرو، سنو، شعر پر مضامین مت لکھو، پڑھو، تصویر پر بحث مت کرو دیکھو۔ سنو اور دیکھو، کیونکہ سننے پڑھنے اور دیکھنے کا مطلب ہے ایک جیتے جاگتے تجربہ میں شامل ہونا۔ احساس کی دھار پر جینا۔ احساس کی دھار پر جینے کا کیا مطلب ہوتا ہے وہ بھلا تنقید کی بُٹھی زبان کیسے بیان کر سکتی ہے۔ اواں گارد کی بات غلط بھی نہیں۔ غلط صرف ان کا یہ خیال ہے کہ نقاد گویا یہ بات جانتا ہی نہیں۔ نقاد تنقید

کی حدود سے واقف ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ شعر سے لطف اندوزی اور چیز ہے اور شعر کی ماہیئت کے متعلق غور و خوض دوسری چیز۔ آخر آواں گارد بھی تو اپنی تخلیقات کے متعلق کچھ کم ڈینگیں نہیں مارتے۔ نقاد کو کم از کم اتنا تو حق پہنچتا ہے کہ اگر وہ ان کی تخلیقات کے معنی نہ سمجھے تو ان کی ڈینگوں کے معنی سمجھنے کی تو کوشش کرے۔ لیکن اواں گارد کو یہ بات بھی پسند نہیں۔ جہاں نقادان کے ادبی تصورات سے الجھا تو پھر اصرار ہوا کہ اصل چیز وہ تجربہ ہے جو تخلیق میں بند ہے۔ لہذا تجربہ میں شامل ہوجئے، اور تخلیق کے باہر تجربہ کی بحث مت کیجیے۔ گویا آرٹ تجربات کا ایک مسلسل بہتا ہوا دھارا ہے۔ جس طرح زندگی کے معنی جینے کے عمل میں ہیں اسی طرح آرٹ کے معنی آرٹ کو بھوگنے کے عمل میں ہیں اس سے تمھیں کیا غرض کہ ایک گیت، ایک نظم، ایک تصویر، ایک وقوعہ HAPPENING تمہارے بھوگتے ہی ختم ہوگیا۔ ختم ہوگیا تو ہوگیا، آپ دوسرا گیت سنیئے، دوسری نظم پڑھیئے، ..... غرض یہ کہ آرٹ کو لمحاتی سرگرمی بنانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اواں گارد کا آرٹ مسلسل مرتا رہا اور مسلسل تخلیق ہوتا رہا۔ چنانچہ اواں گارد کی تخلیقی سرگرمیوں کا جائزہ لینے کا مطلب ہے ڈیڈ سٹاک میں گھومنا۔ آپ خود کو ایک ایسے میدان میں کھڑا ہوا محسوس کرتے ہیں جہاں چاروں طرف بجھے ہوئے کوئلوں کے انبار ہیں۔ آسمان پر شہاب ثاقب یکے بعد دیگرے ایک شان دلربائی سے ٹوٹتے ہیں اور ابھی آپ ان کی آن بان اور چمک دمک کو حیران نگاہوں سے دیکھ ہی رہے ہوتے ہیں کہ وہ بجھے ہوئے کوئلوں کی شکل میں میدان کی سیاہ ویرانیوں میں اضافہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ادب اور آرٹ کی دنیا میں جو کچھ ہو رہا ہے اس کا محاکمہ تو درکنار، اس کی تصویر کشی تک ممکن نہیں رہی۔ کتنے ہزار گیت گائے گئے اور ختم ہوگئے۔ کتنی ہزار تصویریں بنائی گئیں اور بھلادی گئیں۔ کتنی نظمیں لکھی گئیں جن کا نام ونشان تک باقی نہیں۔ نقاد کی سمجھ میں ہی نہیں آتا کہ وہ اواں گارد کے بارے میں بات شروع کرے تو کہاں سے کرے۔ چلیے ہم اپنی بات کا آغاز شروع ہی سے کریں، یعنی خود اواں گارد کے ذکر سے۔

اواں گارد اور وینگارڈ کے لغوی معنی فوج کے ہراول دستہ کے ہیں۔ فنونِ لطیفہ کی دنیا میں اِس لفظ سے وہ لوگ مراد لیے جاتے ہیں جو کسی تحریک کے آگے آگے ہوں یا کسی رجحان کے سربرآوردہ ہوں۔ عموماً یہ نوجوانوں کا وہ دستہ ہوتا ہے جو ادب اور آرٹ کی دنیا میں کسی نئے رجحان یا میلان کا علم بردار ہوتا ہے۔ سردار جعفری نے جدیدیت پر طنز کرتے ہوئے کہا تھا کہ جدیدیت کے اکثر علمبردار پچاس بچاس سال کے بوڑھے شاعر ہیں۔ اس سے ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا اواں گارد کے لیے نوجوان ہونا ضروری ہے۔ ہم عصر موسیقی کی بین الاقوامی سوسائٹی میں ۷۸ برس کے بوڑھوں تک کو شامل کیا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اواں گارد عموماً نوجوانوں پر مشتمل ہوتا ہے، لیکن اواں گارد کی درجہ بندی میں اگر عمر کی قید لگادی جائے تو کافی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کون سے AGE GROUP کے شاعروں کو اواں گارد کہا جائے۔ پھر ایک رجحان ہی کے شاعروں میں انتہا پسند اور میانہ رو شاعروں کے الگ الگ حلقے ہوتے ہیں۔ کیا اس کی درجہ بندی بھی عمر کے لحاظ سے ہوگی۔ ترقی پسند تحریک میں بھی آخر جوشؔ، فراقؔ اور ساغرؔ جیسے لوگ شامل تھے جو بالآخر اتنے نوجوان بھی نہیں تھے۔ جن میلانات پر ترقی پسند تحریک کی بنیاد رکھی گئی تھی انھیں قائم کرنے میں جوشؔ اور ان سے پہلے اقبالؔ کا بھی بڑا

حصہ تھا۔ لہٰذا اواں گارد کی تعریف میں عمر کے ساتھ ساتھ TREND SETTING کی اہمیت کو بھی ملحوظ خاطر رکھنا چاہیئے۔

یہ تو ہوئی ناقدانہ موشگافی جو سردار جعفری کا منہ بند کرنے کے لیے کی گئی۔ لیکن بات سردار جعفری کی ہی درست ہے، اواں گارد نوجوانوں پر ہی مشتمل ہوتا ہے کہ اپنی اندرونی آگ سے شہاب ثاقب کی مانند آن کی آن میں جل بجھنے کا طریقۂ دلبری انہیں ہی زیب دیتا ہے۔ اسی لیے مجاز ہمارے یہاں ایک MYTH بن گیا۔ پھونک دیا اپنے وجود کو۔ جتنی روشنی تھی لٹادی اور ختم ہوگیا کہ ستارے میں چمک جب ختم ہو جائے تو وہ محض ایک بھاری پتھر ہوتا ہے جس کی میڈیا پرستش کراتا ہے لیکن لوگ چوم کر ایک طرف رکھ دیتے ہیں۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ اواں گارد پر سب سے خوب صورت نظم سردار جعفری ہی نے لکھی ہے۔ مزید حیرانی کی بات یہ ہے کہ یہ نظم اواں گارد اور خصوصاً اس کی انفرادیت پسندی کے خلاف طنز ہے لیکن نظم میں ٹوٹتے ستارے کا استعارہ سردار جعفری کی ذہنی مزاحمت کے باوجود اپنی قیمت وصول کرتا ہے اور اپنی قدر منواتا ہے۔ یہ نظم سردار کی ابتدائی نظموں میں سے ہے لیکن پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ عنوان ہے ''ٹوٹا ہوا ستارہ''

آرہا ہے اک ستارہ آسماں سے ٹوٹ کر
دوڑتا اپنے جنوں کی راہ پر دیوانہ وار
اپنے دل کے شعلۂ سوزاں میں خود جلتا ہوا
منتشر کرتا ہوا دامانِ ظلمت میں شرار
اپنی تنہائی پہ خود ہی ناز فرماتا ہوا
شوق پر کرتا ہوا آئینِ فطرت کو نثار
کس قدر بے باک، کتنا تیز، کتنا گرم رو
جس سے سیّاروں کی آسودہ خرامی شرمسار
موجۂ دریا اشاروں سے بلاتی ہے قریب
اپنی سنگیں گود پھیلائے ہوئے ہے کوہسار
ہے ہوا بے چین آنچل میں چھپانے کے لیے
بڑھ رہا ہے کرۂ گیتی کا شوقِ انتظار
لیکن ایسے انجم روشن جبین و تابناک
آپ ہو جاتے ہیں اپنی تابنا کی کا شکار

تو اواں گارد کا ڈائلیما یہی ہے کہ وہ تابناک بھی ہوتا ہے اور اپنی بنا کی کا شکار بھی۔ اس ڈائلیما کا کوئی آسان حل نہیں ہے۔ جواناں مرگی اور شعلۂ مستعجل ہونا اس کی کشش کا راز ہے۔ اواں گارد ایک فینومینا ہے، فطرت کے ایک پراسرار اور پرکشش وقوعہ کی مانند، اور جو لطف اس کے دیکھنے میں ہے اس کے سمجھنے میں نہیں۔ اس لیے جو

مزا اواں گارد کے ساتھ جینے یعنی ان کا ہم عصر ہونے میں ہے وہ وقت گزرنے کے ساتھ ان کے تاریخی مطالعہ میں نہیں۔ میری طرح جو لوگ ترقی پسند تحریک کے ساتھ جئے ہیں وہ جانتے ہیں کہ تخلیقی وفور اور تجربات کی اِن ہنگامہ خیز فضاؤں کی رعنائی کا کیا عالم ہوتا ہے۔ بچتا تو وہی ہے جو پائدار ہوتا ہے لیکن تحریک کے بھنور میں پائدار اور ناپائدار سب رقص کناں ہوتے ہیں۔ جس طرح تنقیدی طور پر حد سے زیادہ خود آگاہ ذہن اِن فضاؤں میں ڈوب نہیں سکتا، اسی طرح ان فضاؤں کے ختم ہونے اور ان سے باہر نکلنے کے بعد بھی انہی کے نوستالجیا میں سانس لینے والا ذہن بھی خود آگہی اور تنقیدی بصیرت پیدا نہیں کرسکتا۔ تحریک کے شباب کے زمانہ میں رنگ و نور کی فضاؤں میں مچلنے کے لیے ذہن کا غیر ابر آلود ہونا ضروری ہے، وہیں ان فضاؤں کے بدل جانے کے بعد ذہن کو غیر ابر آلود رکھنے کا مطلب ہے اسے کورا رکھنا۔ ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر سید محمد عقیل کا المیہ یہی ہے کہ ترقی پسند تحریک جب عروس البلاد بمبئی میں اپنی جوانی کی بہاریں لٹارہی تھی اس وقت ان کا رشتہ تحریک کے ساتھ نامہ و پیام کا تھا۔ جب تحریک بوڑھی ہوئی تو ان کے نکاح میں آئی، اور ختم ہوئی تو کورے ذہن کی مجاوری ان کے ورثہ میں چھوڑ گئی۔ اب وہ مرے ہوئے گھوڑے کو چابک لگا رہے ہیں۔ جب اس کے ساتھ جینے اور مرنے کا لطف تھا یہ لوگ پی ایچ ڈی کی تیاریاں کرتے تھے۔ نہ اس تحریک کا نشہ لے کر بمبئی کی سڑکوں پر آوارہ گردی کی، نہ اس کا سر کٹوانے کے لیے بھیونڈی کا راستہ اس طرح طے کیا کہ اپنے سائے سے سرپاؤں سے ہے دو قدم آگے۔

بڑے ادبی رجحانات کے چند مراکز ہوتے ہیں۔ اِن مرکزوں سے دور رجحانات کے اثرات پھیلتے ہیں لیکن ان میں وہ فوری پن، بے ساختگی اور دھاندلی پن نہیں ہوتا جو آسمان کے اس حصّہ میں ہوتا ہے جہاں ستارے ابھرتے اور ٹوٹتے ہیں۔ اسی لیے اواں گارد وقت اور مقام میں قید ہوتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ان میں سے کچھ بڑے فنکار بن جاتے ہیں اور ہمیں یہ یاد بھی نہیں رہتا کہ اپنے زمانہ کے وہ اواں گارد تھے۔ فیضؔ، راشدؔ، کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، سردار، ساحر، مجاز ان کے متعلق اب کون یہ یاد رکھے گا یا جاننا چاہے گا کہ انھوں نے کیا کیا دھاندلیاں مچائیں، تجربات کیے، تکنک، فارم، زبان، عروض اسلوب میں اختراعات کیں اور ان کی نت نئی تخلیقات سے آسمان ادب پر کیسے رنگ بکھرتے رہے۔ یہ سب باتیں تاریخ کا حصّہ بن گئی ہیں اور ان کا ذکر یا تو یادداشتوں اور سوانح عمریوں میں ہوتا ہے یا تحقیق اور تاریخ کی کتابوں میں۔ تنقید تو ان کے فن سے تعلق رکھتی ہے اور ان کے فن کا تعین اس بات سے نہیں ہوتا کہ وہ بھی اپنے وقت کے اواں گارد تھے یا نہیں۔ اسی معنی میں اواں گاردازم کوئی ادبی قدر نہیں محض ایک تاریخی فینومینا ہے۔ کسی شاعر کے اچھے یا برے ہونے کا مدار اس کے اواں گارد ہونے پر نہیں ہے۔ شیکسپیئر ورڈز ورتھ، فلا بیر، ستاں دال، کو ہم اواں گارد کہہ سکتے ہیں لیکن ہم ان کا مطالعہ محض اواں گارد کے طور پر نہیں کرتے۔ انھوں نے نئے رجحانات کی بنیاد رکھی لیکن محض نئے رجحان کی علمبرداری کسی کو بڑا شاعر نہیں بناتی۔ فنکاری کے لیے کچھ اور چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے جو نہ ہو تو رجحان کی علمبرداری محض تاریخی اہمیت کی حامل رہتی ہے۔ شعلۂ مستعجل میں بڑی شاعری کے امکانات ہوتے ہیں لیکن وہ اپنی تخلیقی قوت کو بہت جلد ختم کر دیتا ہے اور ان امکانات کو حقیقت نہیں بنا پاتا۔ ایسا شاعر بطور MINOR شاعر کے زندہ رہتا ہے اور اس کی بغاوت، ایجادات،

اور تجربات بھی اس کی شاعری میں اس کے اواں گاردزم کی تابنا کی کا احساس دلاتے رہتے ہیں۔

تاریخی اعتبار سے اواں گارد ہر دور میں ملتا ہے۔ ہر بڑا فنکار شاعری کے ایک نئے اسلوب اور نئے آہنگ کی تلاش کرتا ہے۔لیکن ماضی کا ادب پھر بھی بڑی حد تک روایت پسند تھا۔روایت کی گرفت اتنی مضبوط تھی کہ شاعر اس کے خلاف کلّی اور حتمی بغاوت نہیں کرسکتا تھا۔ اسے ایسی بغاوت کی ضرورت بھی نہیں تھی۔ اس کی انفرادی صلاحیت روایت ہی کے سایہ میں پھلتی پھولتی تھی اور بالآخر روایت ہی کا ایک جزو بن جاتی روایت کے خلاف شدید بغاوت اور اس بغاوت کے نتیجہ کے طور پر شاعر کی روایت اور معاشرہ دونوں سے علیحدگی ماضی کا نہیں بلکہ بیسویں صدی کا فینومینا ہے۔اواں گارد کی اصطلاح کا چلن بھی ہمارے زمانہ کی چیز ہے۔ بات یہ ہے کہ ۱۹۱۲ء سے لے کر ۱۹۵۰ء تک کا زمانہ جسے جدیدیت کا پہلا دور کہا جاسکتا ہے، اواں گارد کا زمانہ ہے۔ اس دور میں ہر دس سال کو فنکاروں کا ایسا گروہ پیدا ہوتا رہا جن کے تجربات اور اجتہادات سے فن کی دنیا میں انقلابی تبدیلیاں پیدا ہوتی رہیں۔ لیکن ۱۹۵۰ء سے لے کر ہمارے زمانہ تک تو اواں گارد نے لگ بھگ ہر ایک یا دو سال میں پیدا ہونا اور مرنا شروع کردیا۔ ابھی ایک اجتہاد پیدا ہوکر اپنے قدم بھی جمانے نہیں پاتا کہ ختم ہوجاتا ہے، اور اس کی جگہ دوسرا اجتہاد لے لیتا ہے۔ہم آئے دن یہ خبر سنتے رہتے ہیں کہ فلاں اواں گارد گروہ ختم ہوگیا اور پھر یہ خبر آتی ہے کہ ایک نیا گروہ منصۂ شہود پر آیا ہے جس کے اجتہادات اور تجربات آسانی سے نظرانداز نہیں کیے جاسکتے۔اس طرح اواں گارد گویا ہمارے زمانہ کا ایک مستقل فینومینا بن گیا ہے۔

ویسے تو ہر بڑا شاعر اپنے زمانہ کے تقاضوں کے مطابق فن میں تبدیلیاں کرتا ہے جس سے اس کے فن میں نیا پن تازگی اور انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔لوگ ایسی تبدیلیوں کو قبول بھی کرتے ہیں۔ وجہ یہ ہوتی ہے کہ یہ تبدیلیاں روایت کے شعور میں رہ کر کی جاتی ہیں۔ یہ گویا زمانہ کے تغیر کے مطابق فنکار کی حسیّت کی تبدیلی ہوتی ہے جو اپنے ساتھ فارم کی تبدیلی بھی لاتی ہے۔ اکثر تو یہ تغیرات اتنے خاموش ہوتے ہیں کہ خود فنکار کو پتہ نہیں چلتا کہ وہ اپنے پیش رؤں سے بہت ہی مختلف قسم کی شاعری کر رہا ہے۔ مطلب یہ کہ فنکار تغیر کے بارے میں خود آگاہ نہیں ہوتا۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ فنکار نئی قسم کی شاعری کرنا چاہتا ہے اور وہ اپنے دیباچوں، مضامین، یا خطوط میں جس قسم کی شاعری وہ کرنا چاہتا ہے اس کے متعلق بہت سی باتیں بیان کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ پیش روشاعروں کے اسالیب سخن کے کون سے عناصر اس کے لیے قابلِ قبول نہیں رہے اور اب وہ اپنے اسلوب کو کون سی ڈگر پر موڑنا پسند کرے گا۔ لیکن ایسی تمام باتوں کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ وہ شعوری طور پر ادب میں ایک نئے رجحان کی داغ بیل ڈالنا چاہتا ہے۔ وہ اپنی شاعری کے بارے میں فیصلہ کرتا ہے، پوری زبان کی شاعری کے بارے میں نہیں، یہ اور بات ہے کہ اس کی لائی ہوئی تبدیلیاں یا اس کے اجتہادات پوری شاعری کی رفتار کو آگے چل کر متاثر کریں۔ چنانچہ وہ اس بات پر اصرار نہیں کرتا کہ اس کے تجربات یا تغیرات کو لوگ محض اس وجہ سے قبول کریں کہ یہ اس کے تجربات ہیں۔ نہ ہی اس کا اصرار اس بات پر ہوتا ہے کہ اس کی شاعری کو اس وجہ سے قبول کیا جائے کہ وہ نئے تجربات یا اجتہادات کو پیش کرتی ہے۔لوگ اس کی شاعری کو قبول کرتے ہیں اس کی شاعرانہ خوبیوں کی بنا پر۔ وہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ شاعری

اچھی ہے کیونکہ اس میں ایک بڑے شاعرانہ تخیل کی کارفرمائی کے علاوہ ایک نئی شعری حسیّت کی عطا کردہ تازگی اور شگفتگی ہے۔ اگر لوگ ایسی شاعری کی طرف ملتفت نہیں ہوتے تو فنکار اہل زمانہ کی بے پروائی، سخن ناشناسوں کی ناقدری، یا مذاقِ سخن کی پستی کا رونا رو کر خاموش ہو جاتا ہے۔ اواں گارد کا رویہ بالکل مختلف ہوتا ہے۔ انھیں اصرار ہوتا ہے کہ جس قسم کی شاعری وہ کر رہے ہیں وہی صحیح قسم کی شاعری ہے، باقی سب بکواس ہے۔ وہ اپنی شاعری کو اپنے تجربات اور اجتہادات کے زور پر قبول کروانا چاہتے ہیں اور اس سلسلہ میں باقاعدہ ایک مہم چلاتے ہیں۔ وہ بیانات، اعلانات انٹرویو، اور مضامین کے ذریعہ لوگوں سے یہ بات منوانا چاہتے ہیں کہ حالاتِ موجودہ میں فن کا جو تصوّر وہ پیش کر رہے ہیں وہی صحیح تصوّر ہے اور صرف انہی کی تخلیقات اس تصوّر کی صحیح آئینہ داری کرتی ہیں۔ اواں گارد مذاقِ سخن کی پستی کا رونا نہیں روتے، بلکہ اسے بدلنا چاہتے ہیں۔ وہ لوگوں کی بے التفاتی کو برداشت نہیں کر سکتے۔ اس لیے فن کے بعد ان کا سب سے بڑا CONCERN ان کا آڈینس ہوتا ہے۔ وہ لوگوں کی عدم توجہی کو کبھی معاف نہیں کرتے، بلکہ انھیں جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر اپنی طرف ملتفت کراتے ہیں۔ وہ گویا لوگوں سے کہتے ہیں:

''بے وقوفو!! کب تک گھاس چرتے رہو گے۔ ہمیں دیکھو، آرٹ تو ہم پیدا کر رہے ہیں۔''

لوگوں کی توجہ پر تسلّط جمانے کی یہ کوشش اپنی انتہائی شکل میں ادبی دھاندلی پن اور تہذیبی دہشت پسندی میں نمودار ہوتی ہے۔ اواں گارد ہمیشہ اودھم مچاتا ہے۔ نہ وہ خاموشی سے آتا ہے نہ خاموشی سے جاتا ہے۔ اواں گارد جب بھی نمودار ہوتا ہے تو طمطراق اور دھوم دھڑکا اس کے ہمرکاب ہوتا ہے۔ ایک طرف تو وہ پورے معاشرے کی ادبی روایت اور تہذیبی مزاج کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اس بغاوت کا لازمی نتیجہ معاشرے سے اس کی علیحدگی ہوتا ہے۔ لیکن وہ اپنی اس علیحدگی کو آسانی سے قبول نہیں کرتا۔ وہ شہرت، دولت اور قبولِ عامّہ کی خاطر معاشرے کی مروّج ادبی اور تہذیبی قدروں سے مفاہمت نہیں کرتا۔ اواں گارد کبھی سمجھوتہ باز نہیں ہوتا۔ وہ اپنے فن کی خاطر پورے معاشرے کے خلاف پیٹھ کر کے کھڑا ہو جاتا ہے۔ لیکن معاشرے سے اس کی یہ بے نیازی انفعالی نہیں بلکہ حرکی ہوتی ہے۔ قطع تعلق ہی میں تعلّقِ خاطر کی نمو ہوتی ہے۔ وہ لوگوں سے بے نیاز رہ کر لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنا چاہتا ہے اس کی بے نیازی میں حلم و انکسار نہیں بلکہ مجروح انا کی نخوت و پندار ہوتا ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ ''میں نے تو اپنی بساط کے مطابق نئی شاعری کی۔ اب یہ آپ کا کام ہے کہ آپ اسے سر پر چڑھائیں یا ردّی کی ٹوکری میں ڈالیں آپ اپنی مرضی کے مالک ہیں۔'' اواں گارد ایسے انکسار کو نہیں سمجھتا۔ وہ تو صاف کہتا ہے کہ ''شاعری تو وہی ہے جو میں کر رہا ہوں۔ اگر آپ کو پسند نہیں تو جائیے جہنّم میں''۔ اواں گارد ہمیشہ لوگوں کو جہنّم میں بھیجتا ہے، کیونکہ وہ جانتا ہے کہ لوگوں کو جہنم میں جانا پسند نہیں۔ وہ ان لوگوں کو معاف نہیں کرتا جو اس سے بے نیازی برتتے ہیں۔ لوگ کہتے ہیں کہ وہ اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنا رہا ہے۔ لیکن وہ لوگوں سے کہتا ہے کہ جس امام کے پیچھے وہ نماز پڑھتے رہے ہیں اس کا وضو ٹوٹ چکا ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ وہ ہاتھی دانت کے مینار میں بیٹھا ہوا ہے۔ وہ انھیں بتاتا ہے کہ وہ سب بے وقوفوں کی جنّت میں جی رہے ہیں۔ غرض یہ کہ اواں گارد لوگوں کو معاف نہیں کرتا۔ وہ انھیں برابر جھٹکے دیتا رہتا ہے ان کی خود اطمینانی پر پے بہ پے حملے کرتا رہتا ہے۔ وہ ان کے مذاقِ سخن کو بدلنا چاہتا

ہے۔ان قدروں کے خلاف بے اطمینانی پیدا کرنا چاہتا ہے جو اس کی نظر میں بوسیدہ ہو چکی ہیں۔اس طرح اپنی علیحدگی کے باوجود وہ سماج میں سب سے زیادہ INVOLVED ہوتا ہے۔وہ سماج کی ایک ایک حرکت پر بھناتا ہے۔اس طرح اس کی لاگ بھی لگاؤ بن جاتی ہے۔چونکہ وہ سماج کو پہلے ہی سے مسترد کر چکا ہوتا ہے اس لیے سماج سے اس کا یہ لگاؤ کسی جلبِ منفعت کی خاطر نہیں ہوتا۔وہ جانتا ہے کہ لوگوں سے بے نیازی برت کر وہ کون سے خطرات مول لے رہا ہے۔لوگوں کے مذاق کے خلاف بات کر کے وہ پہلے ہی سے دولت اور شہرت کے دروازے خود پر بند کر لیتا ہے۔اس لیے جب وہ لوگوں کی توجہ پر تسلّط جمانے کی کوشش کرتا ہے تو اس عمل میں بے غرضی اور بے لوثی کا عنصر شامل ہوتا ہے۔اواں گارد اس طرح سماج کے ایک بے لوث اور سفاک نقاد کا رول اختیار کرتا ہے۔ وہ سماج سے علیحدہ ہونے کے باوجود اس میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے۔اس سے بے نیاز رہنے کے باوجود اس پر چھایا ہوا رہتا ہے۔اس کی یہی بے لوثی اس کے دھاندلی پن اور دہشت پسندی کو ایک اخلاقی قدر عطا کرتی ہے۔ یہ سب دھاندلی پن اور توڑ پھوڑ محض اس وجہ سے ہوتا ہے کہ انحطاط اور انجماد کا شکار معاشرہ اپنی خود اطمینانی اور غفلت کو چھوڑے اور اپنی سماجی اور تہذیبی زندگی کو زیادہ جاندار اور صحت مند بنائے۔ایک گالی جو اواں گارد پر چسپاں نہیں ہوتی وہ فراریت کی گالی ہے۔

سیاسی اور سماجی جماعتوں میں بھی نوجوان سرکش باغی پیدا ہوتے ہیں۔لیکن یہ بغاوت آدرشوں اور نظریات کی سطح پر ہوتی ہے۔جب تک ان کے ہاتھ میں سیاسی اقتدار نہیں آتا وہ یہ تک ثابت نہیں کر سکتے کہ آدرش قابلِ عمل ہیں بھی یا نہیں، اور اگر قابل عمل ہیں تو ان کی عملی شکل کیا ہوگی۔ادب اور آرٹ میں اواں گارد آدرش اور نظریات کی بات نہیں کرتے۔وہ عمل اور تجربہ کے آدمی ہوتے ہیں۔ان کا کام تصویر بنانا اور نظم لکھنا ہے سو وہ کرتے ہیں۔جب ان کے تجربات پر بہت لے دے ہوتی ہے تو وہ اپنے طریقۂ کار یا تجربہ کو DEFINE کرتے ہیں۔ مثلاً وہ بتاتے ہیں کہ ان کا شاعری یا مصوری کا تصور کیا ہے۔یہ تصور تنقیدی سوجھ بوجھ والا بھی ہو سکتا ہے اور نرا اوٹ پٹانگ بھی۔یعنی اتنا ہی اوٹ پٹانگ جتنا کہ ان کی تصویر یا ان کی نظم۔سیاسی سرکشوں کے برعکس اواں گارد کو اپنا کام کر دکھانے کے لیے طاقت اور اقتدار کی ضرورت نہیں رہتی۔نظم وہ کہیں بھی چھپوا یا سنا سکتے ہیں۔تصویروں کی نمائش وہ چوراہوں پر کر سکتے ہیں۔اگر بڑے تھیٹر نہ ملیں تو وہ اپنے ڈرامے گھوڑوں کے طویلے میں بھی کھیل سکتے ہیں۔ادب میں مکتبی ہایارکی کے خلاف ان کی بغاوت طاقت اور اقتدار کے لیے نہیں ہوتی۔ بلکہ اسی وجہ سے ہوتی ہے کہ اواں گارد کو اس ہایارکی یا اسٹیبلشمنٹ کی قدریں قبول نہیں ہوتیں۔

اواں گارد کا فن تجرباتی ہوتا ہے۔وہ ان دیکھی ان جانی دنیاؤں کا سیاح ہوتا ہے۔اس سیاحت میں اسے کبھی جواہر پارے ملتے ہیں کبھی خزف ریزے۔وہ جانتا ہے کہ مہمات پر خطر ہیں لیکن وہ ساحل کی سلامتی پر خطرات کو ترجیح دیتا ہے۔ویسے بھی آپ دیکھیں تو ہر فنی تخلیق ایک تجربہ ہی ہوتی ہے۔کوئی فنکار وثوق سے یہ نہیں کہہ سکتا کہ جو نظم یا ڈراما وہ لکھ رہا ہے وہ کامیاب ہی ہوگا۔یہی نہیں بلکہ وہ یہ بھی نہیں جانتا کہ نظم یا ڈراما اس خاکے کے مطابق ہوگا جو اس نے اپنے ذہن میں بنا رکھا ہے۔اواں گارد جب کاغذ پر قلم رکھتا ہے تو گویا وہ انجانی دنیاؤں میں چھلانگ

لگاتا ہے۔ اسی لیے اواں گارد کے لیے تجربہ تخلیق کا ہم معنی ہے۔ وہ نہ صرف یہ کہ تجربہ سے گھبراتا نہیں بلکہ ہر تخلیق اس کے لیے ایک نیا تجربہ ہوتی ہے۔ ندرت، جودت، تازگی اور توانائی، یہ ہیں وہ چیزیں جن کے حصول کے لیے وہ کمربستہ ہوتا ہے۔ اس کی خطر پسند طبیعت کسی انتہا اور کسی حد کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وہ ہر تجربہ کی انتہا کو پہنچنا چاہتا ہے اور اپنی میڈیم کے تخلیقی امکانات کا تفحص وہ اتنی شدت سے کرنا چاہتا ہے کہ خود میڈیم اس کی ستم شعاریوں کی متحمل نہیں ہوسکتی اور دم توڑ دیتی ہے۔ اواں گارد کی مہم جوئی اور تجربہ پسندی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کا تجربہ خود اس کے لیے ایک IMPASSE کھڑا کرتا ہے۔ جائس کتنا بڑا فنکار ہے لیکن یولائسز اور فنائگن ویک لکھ کر اسے حاصل کیا ہوا، سوائے اس کے کہ اپنے اور دوسروں کے لیے اس نے ناول کی تخلیق کی راہیں مسدود کرلیں۔ اس کے اجتہادات دیوار چنتے ہیں، نئی راہ نہیں سجھاتے، ناول تجربہ بنتی ہے لیکن تجربہ روایت نہیں بنتا۔ ہر بڑا فنکار اپنے موضوع پر اتنی شدّت سے لکھتا ہے کہ وہ موضوع کو آنے والے شاعروں کے لیے ختم کردیتا ہے۔ لیکن بڑا فنکار تخلیق کی راہیں مسدود نہیں کرتا۔ اس کے اثرات لے کر جہاں پر اس نے بات ختم کی تھی وہاں سے نئے فنکار آگے بڑھتے ہیں۔ ملٹن کی سی شاعری دوبارہ ممکن نہیں لیکن ملٹن کے اسلوب میں ہر قسم کی شاعری کے امکانات موجود ہیں۔ مطلب یہ کہ بڑے فنکار کا تجربہ یا اجتہاد تخلیق کی نئی جولانگاہیں پیدا کرتا ہے، لیکن جائس کا ناول نئی جولانگاہ کی نشاندہی نہیں کرتا بلکہ سدّ باب کرتا ہے۔ فنائگن ویک کے اسلوب، طرز، اور تکنک میں دوسرا ناول جائس ہی لکھ سکتا ہے۔

مختلف فنون اور جمالیات کے مختلف فلسفوں کے آپس میں گڈمڈ ہونے کے علاوہ جس چیز نے اواں گارد کے فن کو اس قدر زُراجی اور انتشار پسند بنایا ہے وہ جدید ٹکنولوجی اور ماس میڈیا کے ذرائع کا فن پر تسلّط ہے۔ جدید موسیقی کے شوروشغب کی ایک وجہ تو یہی ہے کہ گِتار کی جگہ الکٹرک گِتار نے لے لی۔ ٹیپ رکارڈ نے شاعری کو پڑھنے کی بجائے سُننے کی چیز بنادیا۔ ایلیٹ نے کسی زمانہ میں کہا تھا کہ شاید ریڈیائی ڈراموں کے ذریعہ شعری ڈراما زیادہ مقبول ہو اور شاعری اپنی کھوئی ہوئی ''آواز'' کو پاسکے۔ شاعری کا میڈیم الفاظ ہیں اور لفظ اپنا جادو آواز کے ذریعہ ہی جگاتا ہے۔ الفاظ کی کھنک، گونج اور گرج میں شاعری کا جادو پنہاں ہے۔ شاعری آنکھوں سے پڑھنے کی چیز نہیں بلکہ سُننے سُنانے گانے اور گنگنانے کی چیز ہے۔ کاغذ پر چھپے ہوئے الفاظ نیم مردہ الفاظ ہوتے ہیں اور ان میں جان اسی وقت پڑتی ہے جب وہ آواز بن کر گونجنے لگتے ہیں۔ ریڈیو، گراموفون ریکارڈ، ٹیپ رکارڈنگ، ٹیلی ویژن نے ایک معنی میں چھپے ہوئے لفظوں کو دوبارہ آواز میں بدل کر شاعری کو بصری اور نظری سطح سے ہٹا کر سماعی اور تقریری سطح پر پہنچادیا۔ یہاں پر یہ بات ذہن نشین رہے کہ جب ایلیٹ پاؤنڈ وغیرہ قدیم جدید فنکاروں نے فن کے قائم بلذات ہونے کا تصور پیش کیا تھا تب بھی فن پارہ کا تصور بڑی حد تک بصری زمانی تصور تھا۔ ان کی تنقید میں فن پارہ ایک خودکفیل، قائم بلذات، اور خارج میں آزادانہ طور پر موجود ایک تخلیق، ایک تعمیر، ایک صنعت گری، ایک ساخت STRUCTURE اور ایک فوق الفطری ظہور EPIPHANY کا مقام رکھتا تھا۔ بصری مکانی سطح پر فن پارہ ایک STRUCTURE تھا، سماعی اور تقریری سطح پر وہ ایک PERFORMANCE بن گیا۔

ART AS PERFORMANCE کے اثرات موسیقی اور مصوری میں تو بہت واضح ہیں یعنی اواں گارد محض آرٹ پیش نہیں کرتے بلکہ آرٹ کی تخلیق کے عمل کو پیش کرتے ہیں جو ان کے نزدیک صحیح آرٹ ہے۔ وقوعہ آرٹ نہیں بلکہ NOTATION ہے۔ نغمہ کمپوزر کے بنائے ہوئے NOTATION میں نہیں بلکہ PERFORMANCE کے اپنے ایجادات اور اجتہادات کے ساتھ ان NOTATION کے استعمال میں ہے۔ نظم لفظوں میں نہیں بلکہ لفظوں کی آوازوں میں ہے اور شاعر کا اپنی آواز میں نظم کو پڑھنا نظم کے تاثر میں بہت فرق پیدا کرسکتا ہے۔ یہاں تک تو بات ٹھیک ہے اور آواز کی ترسیل کے جدید آلوں کے ذریعہ شاعری کو ایک سماعی تقریری مقام عطا کیا جاسکتا ہے۔ اور یہ کام کیا بھی گیا ہے۔ انگریزی کے تمام کلاسیکی اور جدید شاعروں کی بہترین نظموں کو بہترین آوازوں نے ریکارڈ کرلیا ہے اور اب آپ کیٹس کی ODES کو اپنے ٹیپ ریکارڈ پر سن سکتے ہیں۔ ہر گھر میں شاعروں کی کتابوں کے ساتھ ساتھ شاعروں کی ریکارڈز بھی بسائی جاسکتی ہیں۔ خود شاعر کا کلام بھی انہی کی آواز میں ریکارڈ اور کیسٹ دکانوں پر دستیاب ہے۔ پتہ نہیں اس انقلاب کا اثر خود شاعری پر کیا پڑے گا۔ البتہ اتنی بات تو کہی جاسکتی ہے کہ شاعری کے سماعی اور تقریری ہونے سے اسلوب کے زیادہ براہِ راست، ڈرامائی، صاف شفاف، متحرک اور غنائی ہونے کے امکانات تحریر وطباعت کے دائرہ میں محدود رہنے سے کہیں زیادہ ہیں۔ مغرب میں جب نئے شاعروں نے شاعری کا عوام کے ساتھ ازسرِ نو براہِ راست رشتہ قائم کرنے کے لیے اپنے کلام کو کافی ہاؤسوں اور شراب خانوں میں سنانا شروع کیا تو لازمی طور پر ان کے لب ولہجہ اور آہنگ میں بھی فرق پیدا ہوا۔ لیکن آرٹ کو ایک PERFORMANCE سمجھنے کا نتیجہ اگر ایک طرف یہ ہوا کہ آرٹ ہنگامی اور عارضی بنا تو دوسری طرف اس میں شخصیت پرستی کا عنصر پیدا ہوا ادب اور آرٹ بنیادی طور پر ایک تسلسل ہے اور پائداری اور دائمیت کی قدروں پر قائم ہے۔ جب کہ اواں گارد کا زیادہ تر آرٹ لمحاتی اور ہنگامی ہے۔ پاپ آرٹ کی پہلی بغاوت تو تاریخ کے خلاف ہے۔ ان کے لیے تاریخ محض بکواس ہی نہیں بلکہ کباڑ خانہ ہے۔ پاپ کلچر فی الحقیقت نوجوانوں کا کلچر ہے اور نوجوان ماضی اور مستقبل کی بجائے حال میں جیتا ہے۔ پاپ کلچر کی اگر کوئی قدر ہے تو محض تغیر۔ زندگی آرٹ لباس اور سجاوٹ کا ہر اسلوب اور ہر انداز راتوں رات بدلا جاسکتا ہے اور جہاں تبدیلی اتنی فوری ہو وہاں نوستالجیا اور آرزومندی کا تو کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ چنانچہ اواں گارد میں نوستالجیا اور آرزومندی نہیں بلکہ حالیہ اور موجود لمحہ میں حواس کی تسکین کا سامان تلاش کرنے کی کوشش ہے۔ اس تسکین کے ملتے ہی لمحہ بیکار ہو جاتا ہے اور اسے یاد کرنے اور اس پر سوچ بچار کرنے کی بجائے بہتر ہے کہ دوسرے لمحہ اور دوسرے تجربہ کی طرف قدم بڑھایا جائے۔ تھیٹر کو آپ گھر نہیں لے جاسکتے لیکن جس ڈرامے کو تھیٹر پیش کرتا ہے وہ آپ کے قبضے میں ہوتا ہے لیکن وقوعہ اگر تھیٹر ہے تو ایسا تھیٹر ہے جس کی سکرپٹ سے آپ محروم رہتے ہیں۔ تجربہ سے باہر نکلنے کے بعد آپ اس کی باز آفرینی نہیں کرسکتے، اسی لیے وہ حوالہ کا کوئی نقطہ فراہم نہیں کرتا۔ حوالوں کے نقاط کی عدم موجودگی میں فکر وخیال کی راہیں مسدود ہو جاتی ہیں اور آدمی تجربات کا انبار بن سکتا ہے لیکن ان تجربات کو کوئی فکری خاکہ یا قدروں کے نظام میں بدل نہیں سکتا۔ اواں گارد کے بعض حلقوں میں شخصیت پرستی پر جو زور ملتا ہے وہ بھی نتیجہ ہے آرٹ کو

PERFORMANCE سمجھنے کا۔ بعض ماہرین نفسیات کے نزدیک آواز انسان کی شخصیت کا سب سے گہرا اظہار ہے۔ ایک دل چسپ کتاب میں تو شاعرانہ اسلوب کی خصوصیات کا رشتہ براہِ راست شاعر کی آواز سے جوڑا گیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ عملِ معکوس کے ذریعہ ملٹن یا کسی اور کلاسیکی شاعر کے اسلوب کے مطالعہ کے ذریعہ یہ تک قیاس کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ملٹن کی آواز کیسی ہوگی۔ میں نے ہمیشہ یہ محسوس کیا ہے کہ سردار جعفری کی شخصیت کو جو چیز اتنی دلنواز اور پرکشش بناتی ہے اس میں ان کی خوب صورت آواز کا بڑا دخل ہے۔ میں یہ بھی سوچا کرتا ہوں کہ اگر ان کی آوا پتلی ہوتی تو شاید ان کی شاعری کا وہ رنگ و آہنگ نہ ہوتا جو کہ ہے۔ لیکن یہ محض تاثرات ہیں کوئی سوچی سمجھی رائیں یا منطقی خیالات نہیں۔ بہر حال اواں گارد کے بعض حلقوں نے شاعری میں شاعر کی شخصیت پر جو زور دیا تو یہ بھی کوئی نئی بات نہیں تھی۔ شاعروں کی شخصیت پر زور دینے والے نقادوں اور فنکاروں کی کبھی کمی نہیں تھی۔ پکاسو نے تو صاف کہا تھا کہ اہمیت اس بات کی نہیں کہ فنکار کیا کرتا ہے بلکہ اِس بات کی ہے کہ فنکار کیا ہے۔ یہ فنکار کی اندرونی کش مکش، اس کا جذباتی اور روحانی خلفشار، اس کا کرب اور اس کا درد ہے جو فن کو معنی بخشتا ہے اور فن پارہ ایک غیر شخصی شبیہہ نہیں ہوتا بلکہ ایک ایسی بوتل ہوتا ہے جس میں فنکار کا جن قید ہوتا ہے اور ہمیشہ ہماری کوشش یہ ہوتی ہے کہ بوتل کو توڑ کر جن کو دیکھیں اور اسے سمجھیں۔ جس وافر پیمانہ پر سوانحی تنقید لکھی گئی ہے وہ خود اِس خیال کی ایک حدتک تصدیق کرتی ہے۔ ادب میں غیر شخصی آرٹ کا جو تصوّر رہا ہے اور جسے میں قبول کرتا ہوں اس سے میں سردست بحث نہیں کروں البتہ اتنا کہونگا کہ خود ایلیٹ شخصیت کا انکار نہیں کرتا بلکہ وہ تو نہایت واضح طور پر کہتا ہے کہ شخصیت سے گریز کے معنی کیا ہیں یہ وہی شخص سمجھ سکتا ہے جس کی کوئی شخصیت ہو۔ بہر حال جیسا کہ فادراونگ نے بتایا ہے کہ نظر چیزوں کی سطح کو پیش کرتی ہے جب کہ آواز ان کے اندرون کو۔ آواز ایک آدمی کا دوسرے آدمی سے خطاب ہے، آواز اندرونی لرزشوں کے بغیر ممکن نہیں۔ گویا آواز ایک آدمی کے اندرون سے دوسرے آدمی کے اندرون میں سفر ہے۔ ونڈھم لیوس نے مک لوہان اور فادراونگ کے بھی کئی برسوں پہلے متضاد تصوّرات کا ایک تقابلی خاکہ اس طرح پیش کیا تھا۔ اچھی چیزیں ہیں مکان SPACE ( ) آنکھ، روشنی، سطح، فن تعمیر، اور ثبات۔ بری چیزیں ہیں وقت، کان، اندھیرا، اندرون، موسیقی اور تغیر۔ اِدھر چند سال قبل جب کہ میں ابن حسین کے نام سے مضمون لکھا کرتا تھا میں نے سردار جعفری کے اس بیان کی تردید میں کہ شاعری پڑھنے کی نہیں بلکہ سنانے اور گانے کی چیز ہے ایک مضمون لحنِ داؤدی کے عنوان سے شبخون میں قلم بند کیا تھا اور یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ فن طباعت کی ایجاد کے بعد غنائی شاعری کون سی تبدیلیوں سے گزری۔ یہاں بر سبیل تذکرہ میں صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ آواز اگر کان اندھیرا اور باطنیت کی طرف سفر ہے تو یہ سفر بھی سردار کے مزاج کے منافی ہے۔ بہر حال نئے اواں گارد نے جب یہ کہا کہ نظم وہ نہیں ہے جو کاغذ پر ہوتی ہے بلکہ نظم تو وہ ہوتی ہے جو شاعر یا مغنّی کی آواز سے زندہ ہوتی ہے تو گویا انھوں نے کاغذ پر چھپے ہوئے نظم کے الفاظ کو سنگیت کے NOTATIONS میں بدل دیا۔ اب گویا یہ کہنے کے امکانات بھی بڑھ گئے کہ نظم جب سنائی یا گائی جاتی ہے تو اچھی معلوم ہوتی ہے لیکن کاغذ پر بے جان لگتی ہے۔ پاپ شاعروں کے نقادوں کا بھی یہی کہنا ہے کہ ان سے غلطی اس وقت ہوئی جب انھوں نے

اپنی نظموں اور گیتوں کو گانے اور سنانے کی بجائے چھپوانا شروع کیا۔ پھر تو وہ ادبی نقادوں کے ہاتھوں حلال ہو کر رہ گئے۔ ہمارے یہاں شاعری کی سماعی اور تقریری روایت مشاعروں کے ذریعہ ابھی تک زندہ ہے لیکن ہم جانتے ہیں کہ حقیقی شاعر اور مشاعرہ باز شاعر میں کیا فرق ہوتا ہے۔ یہاں پر یہ بات بھی یاد رکھیے کہ فنکار کی شخصیت کو ماس میڈیا اپنے کمرشیل مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ ماس میڈیا آدمی کو شخصیت میں بدلنے کے تمام گروں سے واقف ہوتا ہے۔ دراصل پاپ کلچر اور اواں گارد کا فن دونوں کمرشیل استحصال سے محفوظ نہیں رہ سکے ہیں۔ جب فنکار شخصیت بن جاتا ہے۔ ٹیلی ویژن مثلاً شخصیت کو ابھارنے کے لیے کیمرے کو مختلف زادیوں سے پھیرتا ہے اور روشنی کو خاص ڈھنگ سے ترتیب دیتا ہے۔ ہماری کمرشیل تہذیب آدمی کے IMAGE پر زور دیتی ہے جس کی نہایت ہی گھناؤنی مثال ہمارے فلمی رسالے پیش کرتے ہیں۔ مارشل مک لوہان کا نعرہ ہے کہ میڈیم خود پیغام ہے مطلب یہ کہ پیغام کے موضوع یا مواد کی اتنی اہمیت نہیں جتنی اہمیت میڈیم جن طریقوں سے ہمارے حواس کو متاثر کرتا ہے اس بات کی ہے۔ مطلب یہ کہ اہمیت خیالات کی نہیں بلکہ اشخاص کی ہے۔ یہ نہ دیکھو کہ آدمی کیا کر رہا ہے بلکہ یہ دیکھو کہ آدمی کون ہے۔ سی ایس لیوس کا کہنا ہے کہ انسانی شخصیت تجزیاتی نہیں بلکہ جذباتی ردِّعمل مانگتی ہے۔ کسی آدمی کو غیر شخصی معروضی اور تجزیاتی انداز میں گھورنا اس کی توہین کرنا ہے۔ اسے محض ایک شئے ایک تماشے میں بدل دیتا ہے۔ لیوس کہتا ہے کہ سماجی زندگی میں کیا اس سے بڑی بدتمیزی ممکن ہے کہ جو آدمی ہم سے خطاب کر رہا ہے ہم اس کے متعلق سوچیں بجائے اس کے کہ وہ جو کچھ کہہ رہا ہے ہم اس پر دھیان دیں۔

آرٹ کی دنیا میں شخصیت پرستی کا میلان ہمیشہ رہا ہے۔ لیکن جب ایک میلان کو ایک جمالیاتی فلسفہ کی شکل دی جاتی ہے تو نہ صرف یہ کہ اس میں غلو اور انتہا پسندی پیدا ہوتی ہے، بلکہ چونکہ میلان ایک تخلیقی رویہ اختیار کر لیتا ہے اس لیے فن کے ان اصولوں سے جو سینکڑوں سالہ تجربہ کی روشنی میں قائم کیے گئے ہیں اس کا تصادم ناگزیر ہو جاتا ہے اور جب ادبی نقاد اواں گارد کے دعوؤں کو ادبی تجربات اور جمالیاتی فلسفہ کی روشنی میں پرکھتا ہے تو ان کا تضاد اور کھوکھلا پن ظاہر ہو جاتا ہے۔ اواں گارد بھلے کہیں کہ وہ انسان کی چالیس ہزار سالہ جمالیاتی سرگرمی کے اصولوں کو غیر متعلق بنا رہے ہیں لیکن ادبی نقاد تو یہی دیکھنے کی کوشش کرے گا کہ چار سالوں میں پھیلی ہوئی چار آدمیوں کی تخلیقی سرگرمی کی حقیقی قدر و قیمت کیا ہے، اور یہ بات وہ دیکھے گا اپنے پورے ادبی اور فنی تجربہ کی روشنی میں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے کہ اواں گارد کا تمام دھاندلی پن ادبی روایت کو توڑنے میں کامیاب نہیں ہوا اور جہاں موسیقی، مصوری، مجسمہ سازی اور فنِ تعمیر میں ایسے اجتہادات کیے گئے ہیں کہ انھیں ماضی کی روایت کے پہلو میں جگہ دینا ممکن نہیں رہا، وہیں ادب اور شاعری کی دنیا میں ایسے اجتہادات اپنا لوہا نہیں منوا سکے۔ ادب تخلیق کرنا ہے تو ادب کے اصولوں پر ہی تخلیق ہوگا اور ادب کا بنیادی اصول ہے اس کے میڈیم کا مناسب استعمال۔ ادب کا میڈیم لفظ ہے اور لفظ آواز بھی ہے آکار بھی اور معنی بھی ہے۔ لفظ کے ان تین عناصر میں سے کسی ایک عنصر پر زور دینا یا معنی کو نظر انداز کر کے اسے محض آواز یا آکار کے طور پر ہی استعمال کرنا ممکن نہیں۔ معنی کے ساتھ ہی خیال اور شعور کا عمل دخل شروع ہو جاتا ہے۔ گویا ادب کا میڈیم بذاتِ خود فنکار کو اپنے قابو میں رکھتا ہے اور اسے بہکنے نہیں

دیتا۔ نیم غنودگی کے عالم میں آوازیں نکالی جاسکتی ہیں، کنواس پر رنگ بکھیرے جاسکتے ہیں، لیکن کاغذ پر الفاظ تحریر نہیں کیے جاسکتے۔ بکھرے ہوئے رنگوں کو تصویر اور آوازوں کے مجموعہ کو نغمہ کہا جاسکتا ہے لیکن بکھرے ہوئے الفاظ کو نظم نہیں کہا جاسکتا۔ شاعری شعور کا پورا عمل مانگتی ہے گو اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ شاعری میں غیر شعوری قوتوں کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ جیسا کہ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ شاعری میں بہت کچھ شعوری بھی ہوتا ہے اور بہت کچھ غیر شعوری بھی۔ لیکن شاعری بنیادی طور پر شعور کا عمل ہے۔ اسی لیے شاعری میں آٹومیٹک اور میکانکی طریقۂ کار کبھی کامیاب نہیں ہوا۔ کمپیوٹر کے ذریعہ ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔ نیا اواں گارد دراصل جدید میکانکی آلوں کا مالک بننے کی بجائے ان کا ادنیٰ غلام بن گیا ہے۔ بجائے اس کے کہ وہ مشین پر اپنے تخیل کو مسلّط کرتا اس نے تخیل پر مشین کی حکمرانی کو قبول کیا۔ مثلاً ایک صاحب کا کہنا ہے کہ ٹائپ رائٹر نظم کی تخلیق میں مدد دے سکتا ہے کیونکہ شاعر اس کا استعمال اس طرح کرسکتا ہے جیسے ایک سنگیت کار پیانو کا استعمال۔ مِک لوہان کا بھی کہنا ہے کہ ٹائپ رائٹر کے سامنے بیٹھے ہوئے شاعر کا تجربہ ایک جاز سنگیت کار کے تجربہ کی مانند کسی جیز کو COMPOSE اور PERFORM کرنے کا تجربہ ہوتا ہے۔ شاعری کی تقریری اور سماعی نوعیت پر اصرار کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ نظم تحریر میں آئے بغیر براہِ راست ٹیپ ریکارڈ کی جاسکتی ہے۔ لیکن ایسی نظمیں جیسا کہ پہلے بتایا گیا ہے تحریر میں بے جان معلوم ہوتی ہیں۔ تحریر میں شاعر جو نزاکتیں اور لطافتیں پیدا کرسکتا ہے وہ تقریر میں ممکن نہیں۔ ایسی نظموں میں خطیبانہ آہنگ کے زیادہ ہونے کا خطرہ ہے ایسے تجربات کیے جاسکتے ہیں لیکن ان تجربات کی پرکھ تو بہر حال ادبی اصولوں پر ہی ہوگی اور نقاد یہ نہیں دیکھتا کہ نظم کیسے لکھی گئی ہے بلکہ دیکھتا ہے کہ نظم کیسی ہے۔ اواں گارد طریقۂ کار کو بھی ایک قدر سمجھتا ہے حالانکہ طریقۂ کار شاعر کا ذاتی معاملہ ہے اور وہ نظم کی قدر و قیمت متعیّن نہیں کرتا۔ غالب کے ازار بند کو گرہ لگانے اور میر انیس کے چادر تان کر لیٹ جانے اور پھر مرثیہ ڈکٹیٹ کرنے کے طریقۂ کار سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ نقاد RECIPE کو نہیں بلکہ END-PRODUCT کو دیکھتا ہے۔ آپ چاہے شراب کے نشہ میں نظم لکھیے یا حشیش کے نشہ میں، نقاد کا سروکار تو نظم سے ہے۔

ایلیٹ نے جب غیر شخصی آرٹ اور شاعر کے میڈیم ہونے کی بات کی تھی تو وہ فی الحقیقت ادب کو پوری روایت کے تجربہ کے پس منظر میں سوچ رہا تھا۔ وہ ادب میں شخصی عنصر کا انکار نہیں کرتا بلکہ شخصیت کی اس چھاپ کا انکار کرتا ہے جو فن پارہ کو ایک قائم بالذات اور خود کفیل چیز بننے نہیں دیتی اور اس طرح فن پارہ پوری قوم کی دانشمندی کی تجسیم بننے کی بجائے محض فنکار کی شخصیت کی توسیع بن جاتا ہے، قطع نظر اس سے کہ فنکار کی شخصیت اس قابل ہے بھی یا نہیں کہ اس کا اظہار ادب میں مستحسن ہو۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ امریکہ کے بورژوازی سماج میں ہمیں یہ تماشا بھی دیکھنے کو ملا کہ سوپ کے ٹن پر فنکار کا آٹوگراف ٹن کو فن پارہ بنا دیتا ہے۔ آٹوگراف فنِ خطاطی کی طرح شخصیت کا اظہار ہے اور آٹوگراف کے روپ میں یہ گویا فنکار کی شخصیت کی چھاپ ہے جو کسی بھی چیز کو فنّی تخلیق میں بدل دیتی ہے۔ ایک صاحب نے تو کورے کنواس ہی کو تصویر کہا اور لوگوں نے اسے تصویر کے طور پر قبول بھی کیا کیونکہ کورا کنواس ''ان صاحب'' سے متعلّق تھا۔ گویا اب تو فن کے بغیر بھی آدمی فنکار بن سکتا ہے۔ فن کار کا

آٹوگراف، کوراکنواس، انگوٹھے کا نشان ہر چیز فن پارہ ہے کیونکہ فن کار کی شخصیت کا نشان ہے۔

جس طرح سائنس مذہب کے لیے ایک زبردست چیلنج بن کر آیا تھا اور ایک زمانہ تھا جب کہ فکر و فلسفہ کا اہم ترین موضوع سائنس اور مذہب کی باہمی پیکار تھا، لگ بھگ کچھ اسی قسم کی صورتِ حال ہمارے زمانہ میں سائنس نے ادب کے لیے پیدا کی ہے۔ جدید فنکاروں کے سامنے یہی مسئلہ نہیں کہ سائنس کی بنائی ہوئی دنیا کو کیسے قبول کیا جائے بلکہ اس سے بھی زیادہ اہم مسئلہ یہ ہے کہ سائنس اور ٹکنولوجی کی دنیا میں ادب کو کس طرح زندہ رکھا جائے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم تہذیب و تمدّن کے ایک ایسے دور میں داخل ہو رہے ہیں جو پچھلے تمام ادوار سے اس قدر مختلف ہے کہ تہذیبی، تمدّنی اور روحانی زندگی کے وہ تمام اسالیب جنھیں انسان نے ہزاروں سالہ ارتقاء کے دوران پروان چڑھایا تھا اب ازکار رفتہ ہو چکے ہیں، یا ہو رہے ہیں، اور ادب اور آرٹ بھی مذہب کی طرح ہی سائنس کی یلغار کے مقابل ایک ہاری ہوئی جنگ لڑ رہے ہیں۔ کہا نہیں جا سکتا اس جنگ کا انجام کیا ہوگا۔ شاعری زندہ رہے گی یا نہیں۔ ادب اور آرٹ وہ کام کرتے رہیں گے یا نہیں جواب تک وہ کرتے آئے ہیں۔ ادب مذہب کی طرح میدان جنگ کا بڑا حصّہ سائنس کے سپرد کر چکا ہے اور زیادہ محدود سکڑے اور سمٹے ہوئے حصار میں مدافعانہ جنگ لڑ رہا ہے۔ وہ لوگ جو ادب کی کلاسیکی روایت کے پاس بان ہیں ان کا دائرہ محدود سے محدود تر ہوتا جا رہا ہے۔ نیا اواں گارد محسوس کرتا ہے کہ نہ تو اس روایت کو بچایا جا سکتا ہے نہ اسے بچانے میں کوئی فائدہ ہے۔ وہ اس روایت کے سامنے پیٹھ کر کے کھڑا ہو جاتا ہے اور ادب کی جنگ ادب کے ہتھیاروں سے لڑنے کی بجائے سائنس کے ہتھیاروں سے لڑنے لگتا ہے۔ یعنی بجائے اس کے کہ سائنس کے مقابلہ میں ادب کی قدروں کو پیش کرے، وہ ادب کے کلاسیکی پیمانوں کا دور ختم ہوا اور ٹکنولوجیکل عہد میں ادب کو زندہ رہنا ہے تو ادب اور آرٹ کے پرانے طریقۂ کار کو گلے سے لگائے رکھنے کی بجائے ان نئے طریقوں کو اپنانا ہوگا جو سائنس کی نئی ایجادات کی وجہ سے ہمارے لیے ممکن بنے ہیں۔ مثلاً ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے اجتناب کی بجائے ہمیں یہ سوچنا ہوگا کہ ان چیزوں کا استعمال ادب اور آرٹ کے لیے کیسے کیا جائے۔ یا مثلاً کمپیوٹر سے بدکنے کی بجائے ہم کمپیوٹر سے نظمیں کیوں نہ لکھوائیں۔ یا مثلاً ٹیپ ریکارڈ کی ایجاد کے بعد نظم کی تخلیق کے جو میکانکی امکانات پیدا ہوئے ہیں، اُن سے فائدہ کیوں نہ اٹھایا جائے۔ یا فنکار آرٹ کی تخلیق میں خود کو آرٹ تک کیوں محدود کرے۔ مصوّری رنگ، کنواس اور موٹے قلم تک ہی کیوں محدود رہے۔ تصویر پر پھٹا ہوا جوتا، سائیکل کا ٹائر، دانت صاف کرنے کا برش، یا ٹن کا ڈبہ کیوں نہ لٹکایا جائے۔ یا مثلاً کیا ضروری ہے کہ موسیقی صرف ساز کی آوازوں سے پیدا ہو۔ ریل کی سیٹی موٹر کے ہارن، اور شہر کی ملی جلی آوازوں کے شعور و شغب کو بھی ساز کی آوازوں کے ساتھ کیوں نہ ملایا جائے۔ یا مثلاً کیا ضروری ہے کہ ڈراما محض الفاظ عمل اور کردار کا مجموعہ رہے۔ وہ ایک وقوعہ ایک تابلو، ایک SPECTACLE کیوں نہ بنے۔ یا مثلاً نظم پڑھنے کی چیز ہی کیوں ہو، فن تعمیر کی طرح دیکھنے کی چیز بھی کیوں نہ بنے ادب اور آرٹ کی دنیا میں جو یہ ہزاروں قسم کے مثلاً ''وجود میں آئے ہیں وہ نتیجہ ہیں آرٹ کی کلاسیکی روایت کو مکمل طور پر مسترد کرنے اور تخلیق فن کے نئے طریقوں کو اپنانے کا۔ سی پی سنو نے جب دو کلچر کی بات کہی اور فنکاروں کو سائنس پڑھانا شروع کیا تو اس

کے خلاف ایف آر لیوس اور سوسان سونتاگ دونوں کمر بستہ ہوئے۔ لیوس کلاسیکی روایت کے تحفظ کی خاطر لڑتا رہا۔ سوسان سونتاگ کو کلاسیکی روایت میں دل چسپی نہیں تھی۔ اس کا کہنا یہ تھا کہ آرٹ اور سائنس میں اب فرق رہا ہی کہاں ہے۔ آرٹ سائنس کے تمام طریقوں اور ایجادوں کا استعمال کر رہا ہے۔ سوسان سونتاگ نے تو یہاں تک کہا کہ آج کا آرٹ اب اتنا آسان بھی نہیں رہا۔ یعنی اسے سمجھنے کے لیے اب اتنی ہی محنت اور کاوش کرنی پڑتی ہے جتنی کہ سائنس کو سمجھنے کے لیے۔ سوسان سونتاگ سی پی سنو کو بہت اہمیت نہیں دیتی لیکن یہ حقیقت ہے کہ وہ سائنس اور ٹکنولوجی کو ضرورت سے زیادہ CONCESSIONS دیتی ہے اور ادب اور آرٹ کی قیمت پر دیتی ہے، جب کہ لیوس اور اس کی روایت کے نقاد ادبی روایت کے تحفظ میں ادب کی قیمت پر سائنس کو کوئی رعایت دینے کے روادار نہیں۔ سوسان سونتاگ نئے اواں گارد کی محتسب نہیں بلکہ پرجوش مفسر ہے اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ نیا اواں گارد لیوس اور ایلیٹ سے بھی بہت زیادہ خوش نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ایلیٹ اور لیوس کی روایت نے ابھی دم نہیں توڑا، یہی نہیں بلکہ وہ اور زیادہ توانا ہوئی ہے۔ یہ روایت اس بات پر زور دیتی ہے کہ آرٹ کیا ہے، جب کہ نیا اواں گارد اس بات پر زور دیتا ہے کہ آرٹ کیا نہیں ہے۔ نئے اواں گارد کی بغاوت مروجہ اسالیب اور روایتی طریقۂ کار کے خلاف ہی نہیں بلکہ ان بنیادوں کے خلاف ہے جن پر آرٹ تخلیق ہوتا ہے۔ صاف بات ہے کہ نئے آرٹ کو محض اس کے دعوؤں پر قبول نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی پرکھ کے لیے تنقیدی قدروں کے ایک نظام کی ضرورت پڑتی ہے۔ یعنی ہمیں اواں گارد کی تخلیقات کی پرکھ کرنی ہی ہے تو ہمارا آرٹ کا جو کچھ تجربہ رہا ہے اس کی روشنی میں تنقیدی قدروں کے ایک نظام کو تشکیل دینا پڑتا ہے۔ یہ نظام اقدار جامد اور گٹھل نہیں ہوتا بلکہ نئے تقاضوں کے مطابق اس میں کمی بیشی ہوسکتی ہے۔ لیکن اس نظام میں آپ چاہے ایسی تبدیلی روا رکھیں، یہ آرٹ کے پچھلے تجربات (جو باہم مل کر آرٹ کی روایت کی تخلیق کرتے ہیں) کی نفی نہیں کرتا۔ روایت پسند نقاد اواں گارد سے محض اس وجہ سے جز بز نہیں کہ وہ روایتوں کو توڑتا ہے، بلکہ اس کی بیزاری کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ روایت شکنی کے باوجود یا شاید اسی وجہ سے وہ آرٹ تخلیق نہیں کرسکا۔ نقاد بتاتا ہے کہ اس کی نظم یا ناول ایک نیا تجربہ سہی لیکن ایک ناول یا نظم کی حیثیت سے وہ ایک کمزور نظم یا ناقص ناول ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ نظم یا ناول نے شاعری اور فکشن کے اصولوں کی پابندی نہیں کی بلکہ اس وجہ سے کہ جو مقاصد فنکار نے اپنے سامنے رکھے تھے ان مقاصد کے حصول میں وہ ناکام رہی ہے۔ مثلاً یہ بتایا جاسکتا ہے کہ گنز برگ کی شاعری میں جو خطابت، سطحیت، سہل پسندی، نثریت وغیرہ کمزوریاں اِدھر اُدھر دیکھنے کو ملتی ہیں وہ شاعر کے فنی شعور کی ناپختگی کی دلیل ہیں۔ یا مثلاً یہ دکھایا جاسکتا ہے کہ راب گریے کے دعوے اپنی جگہ برحق سہی لیکن اس کے ناول ناقص ہیں کیونکہ ناول میں جو چیز پیش کرنا چاہتا تھا شاید وہ ناول کے میڈیم کے ذریعہ پیش نہیں کی جاسکتی۔ یا مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ انڈر گراؤنڈ شاعروں کی بغاوت کو سمجھا جاسکتا ہے لیکن اس سے اُن کی شاعری کا چھچھلا پن، عامیانہ پن، اور سطحیت کو حق بجانب قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اگر اواں گارد کا آرٹ خود آگاہ آرٹ ہے تو وہ لازمی طور پر خود آگاہ آرٹ کے نقائص کا حامل بھی ہوگا۔ آرٹ میں صنعت گری، ندرت پسندی، انفرادی ترنگ، شعبدہ بازی سے جو خرابیاں پیدا ہوتی ہیں وہ خرابیاں اواں گارد کے آرٹ میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں اور دیکھی

گئی ہیں۔ انھیں دیکھنے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد کی نظر قدیم وجدید آرٹ کے تجربات کی پروردہ ہو۔ اواں گارد کے دعووں سے گمراہ ہونے کی بجائے نقاد کو چاہئے کہ وہ ان کی غیر اطمینانی، تجسّس، اور گمراہی سبھی کا جائزہ لے۔

نئے اواں گارد نے سائنسی اور ادبی کلچر، آرٹ اور نان آرٹ، بلند جبیں اور پست جبیں، ہائی کلچر اور ماس کلچر، سنجیدہ اور غیر سنجیدہ کی تفریق کو ختم کرنے کی کوشش کی ہے۔ مصوّری، سنگ تراشی، موسیقی، رقص، فنِ تعمیر، فلم ٹیلی ویژن، جدید فلسفوں، سماجیات، انجینئرنگ اور الکٹرونکس میں سائنس اور آرٹ ہاتھ سے ہاتھ ملا کر چل رہا ہے۔ لیکن خود سوسان سونتاگ کو اس فہرست میں شاعروں اور ادیبوں کے نام شامل کرنے میں دشواری ہوئی ہے۔ اس نے قوسین میں صرف اتنی بات کہی ہے کہ چند شاعروں اور نثر نگاروں کو بھی اس میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ سوسان سونتاگ کو شکایت ہے کہ اس نئے کلچر سے انگلینڈ اور امریکہ کے تمام دانشور بے خبر ہیں۔ ان کا کلچر کا تصوّر ابھی تک وہی ہے جو آرنلڈ نے دیا تھا۔ اواں گارد نے آرنلڈ کے کلچر کے تصوّر سے بغاوت کی ہے۔ سوسان سونتاگ کا کہنا ہے کہ جو چیز ادب کو امتیاز بخشتی تھی وہ اس کا موضوع CONTENT تھا جو رپورتاز اور اخلاقی محاکمہ دونوں کے عناصر لیے ہوئے تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ آج کے زمانہ میں جو فنون زیادہ مقبول ہیں مثلاً موسیقی، رقص، مصوّری، فنِ تعمیر، (نئی) فلم، سنگ تراشی وغیرہ ان میں موضوع کا عنصر نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ سرد آرٹ ہیں اور اخلاقیات سے پاک ہیں۔ اس لیے ان فنون کے دائرہ میں دو کلچر کی بحث کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ کلچر کے آرنلڈ کے تصوّر اور ادب اور شاعری کے کلاسیکی تصوّر سے سوسان سونتاگ کی برہمی کی وجہ صاف ہے۔ دراصل نیا اواں گارد چاہتا ہے کہ ادب اور شاعری کو بھی وہ موسیقی اور مصوّری ہی کی طرح اخلاقیات اور موضوع کے جھگڑوں سے نجات دلائے۔ آخر ایک نظم اور ایک ناول ایک راگ اور ایک تصویر کی طرح آرٹ OBJECT کیوں نہیں بنتی۔ یہ گویا شعر محض کے تصوّر کی تجدید ہے۔ لفظ کو محض آواز اور رنگ کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش۔ لیکن لفظ محض آواز اور آکار نہیں، معنی بھی ہے۔ مصوّری کا موضوع درخت بیل چٹان یا مل کی چمنی ہوسکتا ہے لیکن ادب اور شاعری کا موضوع تو انسان ہی رہا ہے، اور انسان بنیادی طور پر ایک اخلاقی جانور ہے۔ لفظ کو جہاں آپ نے اس کے معنی کے ساتھ استعمال کیا وہیں انسان اپنے پورے جذباتی اور اخلاقی ڈائمنشن کے ساتھ ادب میں آموجود ہوا۔ گویا ادب پر خود اس کا میڈیم چند قیود لگاتا ہے۔ ادب کا میڈیم جب تک زبان ہے تب تک اسے سنگیت اور مصوّری میں بدلا نہیں جاسکتا۔ اسی لیے دوسرے فنون میں اواں گارد کی اتنی سب دھاچوکڑی کے باوجود ..... شاعری کے میدان میں انھیں کھل کھیلنے کے مواقع نہیں ملتے۔ ادبی اور شعری روایت کی سخت جانی اور TENACITY بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ ادب دوسرے فنون کے اصول اقدار اور طریقہ کار تک کو قبول نہیں کرتا۔ NEW LAOCOON کے مباحث کی تجدید کے باوجود ادب سنگیت اور چتر کلا کے اصولوں کو اپنے اصول بنانے پر رضا مند نہیں۔ آرنلڈ سے سوسان سونتاگ کی اور پورے کلاسیکی تصوّرات ادب سے اواں گارد کی برگشتگی کی وجہ یہی ہے کہ مصوّری سنگیت اور فنِ تعمیر کے سٹیج پر وہ جو کرتب دکھایا کرتے ہیں ادب اس کی اجازت نہیں دیتا۔ تصویر اور مجسمہ آرٹ آبجیکٹ ہے۔ نظم نہیں ہے۔ کانکریٹ شاعری والے چاہے اتنی کوشش کریں نظم دیکھنے کی چیز کبھی نہیں بنے۔ جب تک ادب اور

شاعری کا میڈیم نہیں بدلتا ادب اور شاعری کی روایت سے مکمل انحراف ممکن نہیں۔ انحرافی رویہ اپنی انتہا کو پہنچ کر خود باغی کو تھکا دیتا ہے۔ اواں گارد کی بغاوتیں رقصِ شرر سے زیادہ ثابت نہیں ہوتیں اور روایت کا شعلہ بدستور جلتا رہتا ہے۔ ہائی کلچر اور ماس کلچر کا فرق ابھی بھی جاری ہے۔ انٹی آرٹ کے باوجود یہ آرٹ ہی ہے جو لوگوں کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ بلند جبیں پست جبیں کے ساتھ ابھی بھی مفاہمت نہیں کر سکا۔ تصویر میں چاہے آپ جوتا لٹکائیں، اور سنگیت میں چاہے آپ ہارن اور پہیوں کا شور وشغب پیدا کریں، یہ محض تجربات ہی رہتے ہیں، تخلیقی قدر نہیں بن پاتے۔ ادب اور شاعری میں تمام دھاندلی پن کے باوجود ادب کا بڑا اور قابلِ قدر حصّہ ادب کے روایتی اصولوں ہی پر تخلیق ہوا ہے۔ وہ ہزاروں اہم ناول افسانے ڈرامے اور نظمیں جو پچھلے پانچ پچاس برس میں لکھے گئے ہیں وہ ایسے نہیں ہیں کہ ان کے خدوخال کو ہم پہچان نہ سکیں۔ تمام جدّت طرازیوں کے باوجود آج کا ناول بھی بالزاک ڈکنز اور ٹالسٹائی کی روایت کا ناول ہے۔ تمام ندرت پسندیوں کے باوجود آج کی نظم بھی ڈن، کیٹس اور ایلیٹ کی روایت کی نظم ہے۔ اس سے ایک ہی بات ثابت ہوتی ہے۔ جو دوسرے فنون میں ممکن ہے وہ ادب کے فن میں ممکن العمل نہیں۔

ایک طرف تو اواں گارد آرٹ میں شخصیت پرستی کی بات کرتے ہیں دوسری طرف سوسان سونتاگ جدید آرٹ کی غیر شخصی معروضیت اور کلاسیکی علیٰحدگی کی بات کرتی ہیں۔ جدیدیت کو تو رومانی فینومینا بھی بتایا جاتا ہے اور مخالف رومانی بھی۔ بات صرب اتنی سی ہے کہ آٹومیٹک اور میکانکی طور پر تخلیق کیے ہوئے آرٹ کا مقام پیدا کیا جائے۔ وہ آرٹ آبجیکٹ جو عوام کے تصرّف کے لیے وسیع پیمانہ پر کارخانوں میں مینوفکچر کیے جاتے ہیں انھیں غیر شخصی معروضیت اور کلاسیکی علیٰحدگی کے نام پر آرٹ کا مقام دیا جائے۔ یہ پورا رویہ مضحکہ خیز ہے۔

اس میں شک نہیں کہ آرٹ محض اخلاقی نہیں ہوتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہمارا اخلاقی ضمیر ہمارے پورے شعور کا ایک حصّہ ہے پورا شعور نہیں اور آرٹ شعور کی مختلف سطحوں کو چھوتا ہے۔ وہ ہمارے جذبات اور احساسات اور حسیّت کے مختلف پہلوؤں کو انگیز کرتا ہے۔ آرٹ گویا ہمارے پورے شعور کی توسیع ہے۔ اس لیے آرٹ کی بحث محض اس کی معنویت تک محدود نہیں رکھی جا سکتی۔ اس کا حسّی تاثر بذاتِ خود اپنا مقام رکھتا ہے اس طرح آرٹ کا تجربہ ہمارے شعور کو کسی نہ کسی طرح متاثر کرتا، بدلتا اور انگیز کرتا ہے۔ اور جیسا کہ بتایا جا چکا ہے شعور اخلاقی ضمیر کا مرادف نہیں۔ یعنی آرٹ کے لیے اخلاقی ہونا ضروری نہیں۔ وہ ایک حسّی اور جنونی تجربہ ہو سکتا ہے۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ درست ہیں۔ یہ باتیں ایسی بھی نہیں کہ اواں گارد کو ہی پہلی بار سوجھی ہوں۔ علامت پسندوں خصوصاً ملارمے کے یہاں موضوع یا CONTENT سے بیزاری کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہ کسی طرح شاعری میں اخلاقیات سے دامن چھڑانا چاہتے تھے۔ یہ بات بھی یاد رکھیے کہ شیلی سے لے کر ایلیٹ اور کلائنھ بروک تک اخلاقیات کے حامی تعلیمی اور تلقینی شاعری کی بات نہیں کرتے۔ بہر حال اواں گارد کی خالص شاعری کی بات کوئی نئی بات نہیں ہے۔ شاعری احساس اور جذبہ کا بیان ہو سکتی ہے لیکن ضروری نہیں کہ احساس اور جذبہ اخلاقی ہو۔ لیکن چونکہ احساس اور جذبہ بہر حال انسان کا ہی ہوگا اور انسان ایک اخلاقی جانور ہے اس لیے خالص احساس کو بیان کرنے والی نظم بھی

اخلاقی معنویت سے مکمل طور پر پاک دامن نہیں ہوسکتی۔ ہوا میں باتیں کرنا اور شاعری کرنا دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ مغرب میں پورے جدید ادب اور اواں گارد کے ادب کی تنقید بتادے گی کہ شاعری چاہے اتنی خالص ہو اس پر تنقید کرتے وقت قدروں کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یعنی تنقید محض شاعری کا بیان DESCRIPTION نہیں ہوتی بلکہ اس کا VALUE-JUDGEMENT بھی ہوتی ہے۔ بیٹ نسل کے شاعر، اینگری ینگ مین، انڈرگراؤنڈ شاعروں کی تو پوری تنقید اخلاقی اور سماجی ہے کیونکہ ان کے تمام رویّے اخلاقی اور سماجی ہیں۔ خالص شاعری کے علم برداروں کی تنقید بھی اخلاقیات سے بے بہرہ رہ کر نہیں کی جاتی۔ انگریزی اور امریکی رسالوں میں کتابوں کے تبصرے آپ کو بتادیں گے کہ فنکار کے خیالات اور جذباتی رویوں کا کیسا سخت محاسبہ ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب کی تنقید معنویت سے بحث کیے بغیر ممکن ہی نہیں۔ اس لیے اخلاقی ادب سے بیزاری کا بہانہ تراش کر ادب کو ہر قسم کے اخلاقی اور غیر اخلاقی CONTENT سے پاک نہیں کیا جاسکتا۔ خالص احساس کو جگانے والی شاعری کے نمونے ملتے ہیں لیکن ایسی شاعری خود اواں گارد کی شاعری کی کل کائنات نہیں۔ عمل میں تو ہم نے یہی دیکھا کہ ادب اور شاعری کے میدان میں قدم رکھیے اور خیالات تصوّرات اور اخلاقیات سے دامن آلودہ کیجیے۔ سنگیت اور مصوّری میں تو جسے سوسان سونتاگ نے SENSORY MIXES کہا ہے ممکن ہیں لیکن ادب اور شاعری میں ممکن نہیں۔ شاعری میں بھی ممکن سمجھئے لیکن میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں کہ شاعری کا حسّی تاثر اسی وقت ممکن ہے جب شاعر CONTENT کے مسائل سے بالکل دامن کش ہوجائے۔ بلیک اور ایلیٹ کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ روحانی اور اخلاقی مسائل میں سر سے لے کر پیر تک ڈوبے ہونے کے باوجود ان کی شاعری کا پورا تاثر حسّی تاثر ہے۔ گویا شاعری میں مسئلہ خیال سے نجات پانے کا نہیں بلکہ خیال کو IMAGE میں بدلنے کا ہے اخلاقی شاعری سے بیزاری اپنی جگہ ٹھیک سہی، لیکن آرٹ کے کلاسیکی تصوّر کو اس کے اخلاقی تصوّر کا مرادف قرار دینا سہل پسندی ہے اور سوسان سونتاگ اس کا شکار محض اس وجہ سے ہوئی ہے کہ وہ ادب اور شاعری میں بھی انہی خالص حسّی تجربات کی تلاش کرتی ہے جو موسیقی اور مصوّری بہم پہنچاتے ہیں۔ ادب اور شاعری اگر سائنس سے فائدہ نہیں اٹھاسکتے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ سماجی اور اخلاقی موضوع سے لدے ہوئے ہیں۔ اگر وہ بھی موسیقی اور مصوّری کی طرح سبکسار ہو جائیں تو الفاظ کے میڈیم کے ذریعہ آرٹ آبجیکٹ کی تخلیق میں سائنسی اور ٹکنولوجیکل ایجادات سے فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ سوسان سونتاگ کی یہ توقعات ابھی تک تو پوری ہوتی نظر نہیں آتیں۔

نئے اواں گارد کی جمالیات کا ایک دل چسپ پہلو مسرّت کی طرف ان کا رویّہ ہے۔ یہ تو ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ جدید آرٹ بڑی حد تک مشکل ہے۔ اس کا پڑھنا چٹان سے سر پھوڑنا ہے۔ اس سے لطف اندوزی کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ کافی خشک اور بورنگ ہے۔ اواں گارد کا یہ کہنا ہے کہ آرٹ کا مقصد لطف و مسرّت فراہم کرنا نہیں ہے۔ ماضی سے ان کے انحراف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ روایتی آرٹ لطف و مسرت بہم پہنچاتا تھا جب کہ جدید آرٹ اس معاملہ میں ANTI-HEDONISTIC ہے۔ لطف اندوزی کو وہ عیاری قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک آرٹ کا مقصد شعور کی توسیع اور حسیّت کی انگیزیت ہے۔ میں اِن رایوں سے الجھنے کی بجائے

صرف اتنا عرض کروں گا کہ جدید شاعری کے جو بہترین نمونے ہمارے سامنے آئے ہیں مثلاً رابرٹ لاویل اور ٹیڈ ہیو کی شاعری، وہ اتنے ہی مسرّت بخش ہیں جتنی ایلیٹ اور ایٹس کی شاعری۔ اس سے روایت کے تسلسل کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ مغرب میں شاعری سے بڑھتی ہوئی دل چسپی اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری چٹان سے سر پھوڑنے کا معاملہ نہیں کھلی شاعری، یا اعترافی شاعری یا برہنہ شاعری اتنی تو صاف ستھری اور دل چسپ ہے کہ انیرا پاؤنڈ، ایلن ٹیٹ اور بیری مور تو ان کے سامنے ابہام کے کھردرے پہاڑ نظر آتے ہیں۔ ابہام اور مشکل پسندی کے خلاف مکتبی نقاد لڑتے رہے اور اس کا کوئی نتیجہ نہیں نکلا۔ ۱۹۵۰ء کے بعد انگلینڈ اور مریکہ میں چند شاعر نکلے اور ابہام اور مشکل پسندی کے قلعوں کو ایک ہی وار میں ڈھا کر رکھ دیا، اور شاعری کو وہ کھلا پن، بلاوابستگی، اور سادگی عطا کی جو کلاسیکی شاعری کا جوہر ہے۔ شاعر اپنے تخلیقی تجربہ سے جو کام کرتا ہے وہ نقادوں کی پوری فوج سے ممکن نہیں۔

نئے اواں گارد کے تجربات کا ایک پہلو جس نے لوگوں کو پریشان کیا ہے وہ تخلیق فن میں انکل پچو طریقوں کا استعمال ہے۔ کیلی اور وارہال تصویریں بناتے بناتے اپنے کسی دوست، یا راہ چلتے آدمی، یا شہر کے کسی مالی کے ہاتھ میں برش دے دیتے ہیں تاکہ اس کا جیسا جی چاہے ویسے کنواس پر رنگ چھڑکے۔ کیج اپنی موسیقی میں مختلف طریقوں سے ان گھڑ آوازوں اور راگوں کو شامل کرتا ہے۔ نقاد کا سروکار عموماً تکمیل شدہ فن پارہ سے ہوتا ہے۔ وہ یہ دیکھتا ہے کہ فن پارہ کیسا ہے اور اپنی تکمیل شدہ شکل میں کیا تاثر چھوڑتا ہے۔ وہ عموماً اس بات سے سروکار نہیں رکھتا کہ فن پارہ کس طرح تخلیق ہوا ہے۔ وہ فنکار کے طریقۂ کار میں اسی وقت دل چسپی لیتا ہے جب یہ طریقۂ کار کسی نئی جمالیات یا نئے تہذیبی عقائد کی نشاندہی کرتا ہو۔ انکل پچو طریقۂ کار سے تخلیق شدہ آرٹ کی تنقید مشکل ہے کیونکہ ایسے آرٹ میں کوئی تنظیم نہیں ہوتی۔ ایسا طریقۂ کار آرٹ کی تخلیق کی تکنک نہیں ہوتا بلکہ ایک جمالیاتی رویہ کی علامت ہوتا ہے۔ اسے ایک مقصد کے حصول کا ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے اور اس کی اہمیت اس وقت واضح ہوتی ہے جب یہ سوال پوچھا جائے کہ فنکار نے اس طریقۂ کار کو کیوں استعمال کیا۔ مثلاً اخبار کے تراشوں یا کسی آفس کے ویسٹ پیپر باسکٹ کے کاغذی کچرے کو جوڑ کر ایک افسانہ لکھا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ افسانہ لکھنے کی تکنک نہیں۔ اس طریقۂ کار میں ہماری دل چسپی صرف اس بنا پر ہوسکتی ہے کہ ہم یہ سوال پوچھیں کہ فنکار اس ذریعہ سے کون سا مقصد حاصل کرنا چاہتا تھا۔ اس سوال کے جواب میں اواں گارد کی طرف سے جو جواب دیا جاتا ہے اس کا سروکار اس کائنات میں انسان کے مقام سے ہے۔ یعنی انسان، انسان کی فطرت اور اس کائنات میں انسان کے مقام کا ہمارا جو تصوّر ہوگا اس کے مطابق تخلیق فن کا ہمارا طریقۂ کار بھی ہوگا۔ ایسے آرٹ کو لیونارڈ میئر نے مخالف غایتی یا مخالف مقصدی Anti Teleological آرٹ کہا ہے۔ اس کی کوئی سمت، کوئی مقصد، کوئی منزل نہیں ہوتی۔ یہ بس ہوتا ہے۔ یہ کہیں سے شروع ہوکر کہیں پر ختم نہیں ہوتا۔ یہ وقت کے پیمانوں کے مطابق ماضی سے مستقبل کی طرف حرکت نہیں کرتا۔ اس میں کہیں سے آنے، کسی سمت جانے، ترقّی اور نشوونما کرنے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ یہ محض تکنک کا سوال نہیں یہ انسان کے ہمارے مروجہ اور روایتی تصوّر سے مکمل انحراف کا سوال ہے۔ اس مخالف مقصدی آرٹ کا وجودیت کے فلسفہ سے تو تعلّق ہے ہی لیکن وجودیت سے بھی کہیں زیادہ زین بدھزم

کے فلسفہ سے وہ متاثر ہے۔
کیج (CAGE) جو جدید موسیقی کی مشہور شخصیت ہے اپنی کتاب SILENCE میں کہتا ہے کہ سنگیت کار کو آوازوں کو کنٹرول کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہئے۔ اسے اپنے ذہن کو موسیقی (اس کے عام فہم اور مروج معنی میں) سے پاک کرنا چاہیے اور آوازوں کو جیسی کہ وہ ہیں پانے کی کوشش کرنا چاہیئے اور انھیں انسان کے بنائے ہوئے نظریات اور جذبات کے اظہار کے ذریعہ کے طور پر استعمال نہیں کرنا چاہیئے۔ مخالف مقصدی جمالیات کا پورا تصور کیج کے ان الفاظ میں پوشیدہ ہے۔ مطلب یہ کہ آدمی کو آوازوں کو آوازوں کے طور پر سنا چاہئے اور ان میں باہمی تعلق اور ربط تلاش نہیں کرنا چاہئے۔ کیونکہ جب آوازیں ایک دوسرے سے مربوط اور ایک نظام کے تحت ایک دوسرے سے متعلق یا رشتوں میں بندھی ہوئی ہوتی ہیں تو اپنا انفرادی اثر گنوا دیتی ہیں۔ جب مختلف آوازوں میں ترتیب پیدا کر کے انھیں ایک مرکب ساخت عطا کی جاتی ہے تو آوازیں اپنا انفرادی اور امتیازی حسن اور خصوصیت کھو بیٹھتی ہیں۔ آوازوں کی ترتیب اور سمت، نصب العین اور مقصد پیدا کرتی ہے، توقعات جگاتی ہے، پیش بینی اور پیشین گوئی کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ موسیقار کو ان تمام باتوں سے دور رہنا چاہئے۔ ایک طریقہ جس کے ذریعہ آوازوں کی ترتیب سے پہلو بچایا جاسکتا ہے، انگل پنچ تکنک کو استعمال کرنے کا ہے۔ ادب میں نحوی ترکیب اور نظیم سے احتراز کا مطلب ہے پلاٹ کردار اور قوائد کے مقررہ رسوم سے احتراز۔ جدید افسانہ میں کہانی، کردار نگاری، زمانی اور مکانی تنظیم، زبان کا ترسیلی استعمال، جملوں کی نحوی اور صرفی ساخت، مقررہ خطوط پر عمل کی رفتار، اور اسباب وعلل کے رشتہ سے بے نیازی کا سبب بھی اسی جمالیاتی تصور میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ جدید شاعری میں ہیئت اور حرکت، نقطۂ آغاز اور نقطۂ اختتام کا فقدان بھی اس تصور کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوگا۔ ہیئت اور ساخت کی ترتیب اور تنظیم سے پہلوتہی کا مقصد ایک ہی ہے کہ ہم آوازوں کو آواز، رنگوں کو رنگ کے طور پر سن اور دیکھ سکیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا انھیں ایک ترتیبی ڈھانچہ اور خاکہ میں دیکھا اور سنا نہیں جا سکتا۔ شاید سنا جا سکے۔ لیکن میئر کا کہنا ہے کہ کیا یہ حقیقت نہیں کہ جب چیزیں ایک دوسرے کے ساتھ ایک رشتہ میں بندھی ہوئی ہوتی ہیں اور باہم ایک تنظیم میں مربوط ہوتی ہیں تو ہم ایک چیز کے طور پر ان کا احساس کھو دیتے ہیں۔ اس نے ایک مثال دے کر سمجھایا ہے کہ ٹیلی ویژن یا ریڈیو میں جب کسی خرابی کی وجہ سے آوازوں کا نظام اور ترتیب بگڑ جاتی ہے تو پھر ہم چوں چاں سوں ساں پٹ پٹاخ کی آوازوں کو آوازوں کے طور پر سننے لگتے ہیں۔ یا پھر مثلاً تصویر میں جس شئے کی تصویر کشی کی گئی ہے وہ اگر دھندلی ہے تو پھر ہماری نظر یکایک رنگوں کو رنگ کے طور پر دیکھنا شروع کر دیتی ہے۔ مطلب یہ کہ آواز رنگ شئے اور وجود میں ہماری دل چسپی محض ان کی خاطر ہونی چاہئے۔ انھیں ہمیں اسی طرح دیکھنا چاہئے جیسے کہ وہ ہیں۔ فنکار کو چاہئے کہ وہ اپنے ذہن کو ان تمام روایتی تصورات سے پاک کرے جو چیزوں کے مشاہدے میں حارج ہوتے ہیں اور چیزیں جیسی کہ وہ ہیں انھیں دیکھے۔ اس کائنات میں غیر جانبدار اشیا کے بیچ، آدمیوں کے بیچ، آدمی کی جو صورتِ حال ہے آرٹ کو اس کی ایسی حقیقی اور سچی تصویر کشی کرنی چاہئے جو تمام مابعد الطبعیات اور فرسودہ خیالات سے پاک ہو۔ روایات۔ نظریات اور نظامِ افکار ایسی رکاوٹیں ہیں جنھیں فنکار کو دور کرنا ہے۔ مارک

رتھکوان رکاوٹوں کی مثالیں دیتے ہوئے کہتا ہے کہ یادداشت، تاریخ، اور اقلیدس تعمیمات کے وہ جوہر ہیں جن سے خیالات کے چربے نکالے جاسکتے ہیں۔ لیکن کسی خیال کو پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں یہ خاطر نشین رہے کہ رتھکوا یک مصوّر ہے۔ روایات اور نظریات شرکی قوتیں ہیں کیونکہ وہ ہماری فکر اور عمل کی آزادی کو محدود کرتے ہیں ہمارے جذبہ احساس اور ادراک کو مفلوج کرتے ہیں اور انسان کو جسے فطرت کا ایک حصّہ ہونا چاہئے فطرت سے دور کرتے ہیں۔ کیج کا کہنا ہے کہ آرٹ کو زندگی کی تصدیق کرنا چاہیے۔ آرٹ کو انتشار میں تنظیم پیدا کرتے یا کائنات کو بہتر بنانے کی تجاویز پیش کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہئے۔ آرٹ کو تو جو زندگی ہم جیتے ہیں اس کی آگہی پیدا کرنی چاہیے۔ اور جیسے ہی ہم نے ہمارے ذہن اور ہماری خواہشوں کو راستہ سے ہٹایا اور زندگی کو اس کے طور پر حرکت کرنے دیا تو وہ نہایت شاندار بن جاتی ہے۔ ان خیالات پر ہندو فلسفہ اور زین بدھزم کے اثرات اتنے واضح ہیں کہ ان کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔

ویسے تو وجودیت پسند بھی رسمیہ افکار، روایت اور نظریات کو ترک کرنے کی بات کرتے ہیں لیکن ان کے یہاں ترک کا سبب یہ نہیں ہے کہ وہ انسانی آزادی کو محدود کرتے ہیں بلکہ یہ ہے کہ اِن افکار اور نظریات کی وجہ سے فرد کی انتخاب کی ذمہ داری محدود ہوجاتی ہے۔ ان کے برخلاف کیج کا مخالف مقصدی نظریہ احساس کی تازگی، تجربہ کی بلاوابستگی اور انسان کی فطری اچھائی کے جوہر پر زور دیتا ہے۔ وجودیت پسندوں کا نظریہ گمبھیر اور تاریک ہے جب کہ کیج کے تصوّر میں امریکی انسان دوستی کی روشنی ہے۔

سماجی اور شخصی غایت پسندی TELEOLOGY کے خلاف ردّعمل نے انٹی ناول کو پیدا کیا جس میں واقعات ایک کے بعد ایک رونما ہوتے ہیں لیکن اسباب وعلل کے رشتہ سے منسلک نہیں ہوتے، بے سمت مصوّری کی تخلیق کی جس میں خطوط اور دائرے اور رنگ کسی عروجی یا مرکزی نقطہ پر نہیں پہنچتے، اور غیر حرکی ANTI KINETIC سنگیت کو پیدا کیا جس میں سُر جذبات کا اشارہ نہیں ہوتے۔ راب گریئے نے گوڈو کے انتظار کے متعلق کہا تھا ''ناٹک کا کردار سٹیج پر ہے اور یہ اس کی اوّلین خصوصیت ہے۔ وہ وہاں ہے۔'' راب گریئے کی ناولوں میں بھی مناظر تبصرہ اور تجزیہ کی کوشش کے بغیر پیش کیے جاتے ہیں۔ گویا مناظر ہیں۔ تصویر ہے۔ گیت ہے۔ بس اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ آرچی بالڈ ملکلیش کی بات یاد کیجئے۔ نظم معنی نہیں رکھتی، بس ہوتی ہے۔ فن پارہ ہے اور آپ اس سے یگانگت پیدا کیجئے۔ اپنے شعور کو فن پارہ کے قریب لایئے اور دیکھئے کہ وہ کیسا حسّی تجربہ پیدا کرتا ہے، اور شعور کی سرحدوں کی کس طرح توسیع کرتا ہے۔ گویا سامعین اور ناظرین کو بھی فن پارہ پر کوئی ترتیب یا تنظیم عائد کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہئے۔ جس طرح ہم بادلوں کی گرج، روتے ہوئے بچے، مصروف آفس اور خاموشی کی آوازوں کو قبول کرتے ہیں اسی طرح سنگیت میں بھی آوازوں کو قبول کرنا چاہئے۔ خاموشی بھی زندگی کا اتنا ہی جزو ہے جتنی کہ آواز۔ موت بھی وجود کی نفی نہیں بلکہ اس کا محض ایک تغیّر ہے۔ وجود اور عدم وجود متضاد حالتیں نہیں بلکہ ایک ہی چیز میں وقوع پذیر ہونے والی مختلف حالتیں ہیں۔ اور موت نہایت ہی بھیانک حماقت ہے جو زندگی کو بے معنی بنادیتی ہے۔ روزن برگ نے کہا ہے کہ کنواس کبھی خالی نہیں رہتا۔ کیج نے موسیقی کا ایک کنسرٹ کیا تھا جس میں وہ پیانو کے

سامنے خاموش بیٹھا رہا۔ خاموشی میں جو آوازیں آڈینس نے سنیں وہی ان کے لیے لحن داؤدی تھیں۔

نئی جمالیات اسباب وعلل کے رشتہ کا انکار کرتی ہے۔ اِس کے نتائج ہمیں تمام فنون میں نظر آتے ہیں۔ اس انکار کی بنیاد کائنات کو ایک تسلسل اور ایک اکائی کی صورت میں دیکھنے پر قائم ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ اسباب وعلل کا انکار نہیں بلکہ اس رویّہ کا انکار ہے جو کسی واقعہ کو الگ کرکے دوسرے واقعہ کا سبب قرار دیتا ہے۔ اواں گارد کا کہنا ہے کہ چونکہ کائنات ایک اکائی اور تسلسل ہے اس لیے ہر واقعہ دوسرے واقعہ کے ساتھ باہمی طور پر عمل پیرا ہوتا ہے اور اس طرح ہر واقعہ سبب ہے۔ تمام چیزیں ایک دوسرے سے منسلک اور متعلق ہیں۔ کثرت میں وحدت اور وحدت میں کثرت ہے۔ تاریخ وار واقعہ نگاری تجربہ کو مسخ کرتی ہے کیونکہ وہ واقعات کو اسباب وعلل کے رشتہ میں پروکر اس پر ایک ایسی منطق عائد کرتی ہے جو درست نہیں۔ تعلیل کے انکار کا مطلب ہے پیشین گوئی کے امکان کا انکار۔ ایک واقعہ دوسرے واقعہ کے بعد آتا ہے لیکن ضروری نہیں کہ وہ دوسرے واقعہ کا سبب ہو۔ اب یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اگر یہ بات وقوع پذیر ہوئی تو اس کا نتیجہ فلاں ہوگا۔ کوئی واقعہ کسی دوسرے کے وقوع پذیر ہونے کا ضامن نہیں۔ لہذا سلسلۂ واقعات بے معنی ہے۔ علّت ومعلوں اور پیشین گوئی اور پیش بینی کے انکار کا نتیجہ یہ ہوا کہ عقلی انتخاب بے معنی ہوگیا۔ آپ تخلیقِ فن میں جو طریقۂ کار چاہیں اپنا سکتے ہیں اور قاری اور ناظر کو بھی فن پارہ میں تسلسل یا ہم آہنگی کی جستجو کرنے کی بجائے اسے ٹھوس واقعات کے مجموعہ کے طور پر دیکھنا چاہئے۔ اب اگر پیشین گوئی اور انتخاب غیر ممکن ہے تو ترسیل کے بھی کوئی معنی نہیں رہتے۔ کیونکہ ترسیل کا مطلب ہے کہ فنکار کو اس بات کا شعور ہو یا وہ اس امر کی پیش بینی کرسکے کہ قاری اس کے الفاظ سے کیا تاثر اخذ کرے گا اور اِس تاثر کو کیسے معنی پہنائے گا۔ اگر میں یہ نہیں جان سکتا کہ قاری کا تاثر کیا ہوگا۔ قاری الفاظ میں جو کچھ دیکھتا ہے وہ اس کی شخصیت، ذہنی تربیت، آرزؤں، امیدوں اور نامرادیوں نے اس کے ذہن کو جس طرح دیکھنا سکھایا اس طرح دیکھتا ہے۔ تعلیل کا انکار اس طرح فارم کا انکار بن جاتا ہے۔ ترسیل کا دارومدار بھی ذریعۂ اظہار کی ترتیب ترکیب اور مروجہ قواعد کی پابندی پر ہے۔ یہ کمزور ہوئے تو ترسیل کمزور ہوتی ہے۔ انکل پچو طریقۂ کار انھیں کمزور کرتا ہے۔

ایک اور چیز جو نئے اواں گارد کو سمجھنے میں مشکل پیدا کرتی ہے وہ اواں گارد کا زندگی کے ہر شعبہ میں عمل دخل اور زندگی کے ہر شعبہ کا انقلابی تبدیلیوں سے گزرنا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد یورپ اور امریکہ میں نہ صرف آرٹ کی دنیا میں بلکہ زندگی کے تمام اسالیب میں ایسی انقلابی تبدیلیاں آئیں کہ آرٹ ادب سماج اخلاق مذہب سیاست ہر چیز ہڑبڑا کر رہ گئی۔ فن کے ایک شعبہ کو دوسرے شعبہ سے، زندگی کو فن سے فن کو زندگی سے، فیشن کو فن سے، فن کو سیاست سے، سیاست کو اور احتجاج کو فن سے غرض یہ کہ کسی بھی چیز کو کسی چیز سے الگ کرکے دیکھنا ممکن نہیں رہا۔ نوجوانوں کے کپڑے اور بال کی سٹائل بدلے، تفریحات بدلیں، مشاغل بدلے، اخلاقیات بدلے، ادب آرٹ سیاست مذہب اور جنس کی طرف ان کے رویّے بدلے، اور یہ تبدیلیاں اتنی زبردست، اتنی مسکت، اتنی حیران کن اور اس قدر وسیع پیمانہ پر تھیں کہ ان کا سمجھنا تو درکنار ان کا احاطہ تک کرنا غیر ممکن ہوگیا۔ زندگی کی ہر آن بدلتی ہوئی اس تصویر کو آدمی لفظوں میں قید بھی کس طرح کرسکتا ہے۔

تاریخ کے سٹیج پر پہلی بار نوجوان TEEN AGER ایک طاقت، ایک تحریک، ایک احتجاج، اور ایک واقعہ کی صورت میں نمودار ہوا۔ ٹیڈی بوائے، راک پسٹر، بیٹ، ہپی اس نوجوان کی مختلف شکلیں ہیں۔ تنگ پتلونیں، چمکدار جرسی، ایس ایس ٹوپی، میلے گندے سوئٹر، بھڑکدار شوخ رنگ قمیض، دیسی بدیسی کے پہرن عجیب و غریب ڈزائن کی بنڈیاں، خرقۂ ہزار پیوند مِنی سکرٹ، آر پار دیکھے جانے والے مہین سائے، ہاٹ پنیٹ اور دوسرے ہزار قسم کے بوالعجب کپڑے اس کا لباس ہیں۔ بڑے بڑے گوگلز، بڑے بڑے آویزے، قبائلی زیورات، موتیوں کی مالائیں، پتلے جوڑے، موٹے کمر بند، طوق زنجیریں اور سلاسل، دیس بدیس کی انگوٹھیاں عقیق اور پتھر اس کا سامان آرائش ہیں۔ شراب، افیون، حشیش، ایل ایس ڈی، چرس اور گانجا اس کا نشہ ہیں۔ زین بدھزم، ویدانت، یوگ، دھیان، اس کا مذہب ہیں۔ غصہ، احتجاج، بغاوت، انارکی اس کی تفریحات ہیں۔ لنگوٹی میں پھاگ کھیلنا، اپنے حال میں مست رہنا، ماضی اور مستقبل سے بے نیاز محض لمحوں میں جینا، احساس کی دھار پر چلنا، جبلتوں کے طوفانوں میں بہنا، قدروں سے بے نیاز ہو کر تجربہ کی خاطر تجربہ میں شریک ہونا، اس کے جذباتی رویے ہیں۔ آزاد جنس، کھلی جنس، اجتماعی جنس، شادی شدہ جنس، غیر شادی شدہ جنس، ہم جنس، کج رو جنس، بے راہ رو جنس، غرض یہ کہ ہر قسم کی جنس کی کھلی اور بے باک قبولیت اس کے جنسی رویے ہیں۔ اسے نفرت ہے شہرت دولت، اقتدار، نام آوری، ترقی کوشی، اشیا اندوزی، عیاری اور سنابری سے۔ اسے محبت ہے موتیوں رنگین پتھروں، پھولوں، سنہری بالوں، خوب صورت جسموں، محبت، امن اور انصاف کی قدروں سے۔ اس نے عالمی امن، سماجی انصاف، اور نسلی مساوات کی تحریکیں چلائیں۔ اس نے اپنی موسیقی، اپنی مصوری، اپنی فلمیں اور اپنا کلچر پیدا کیا۔ اس کلچر کے مختلف رخ اور مختلف پہلو ہیں۔ اس میں ایک توانائی ہے، حرارت ہے، زندگی ہے۔ اس میں وہ تمام کمزوریاں بھی ہیں جو ناپختہ ذہن اور نوجوانی کے ابال کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ زندگی کے ہر شعبہ میں نوجوان کی بغاوت نے کیا گل کھلائے ہیں اس کا تجزیہ آسان نہیں۔ سماجیات اور نفسیات کے ماہر، کلیسا کے پادری، کلچر کے محافظ، ارباب سیاست، ادب کے نقاد، سبھی اس بغاوت کو سمجھنے، اس کے نتائج کا تخمینہ نکالنے، اور اس کی طرف ایک رویہ متعین کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ البتہ اتنی بات تو کہی جا سکتی ہے کہ اس بغاوت نے سماج میں سے سوفسطائیت اور سنابری کا خاتمہ کیا، نسلی قومی اور طبقاتی شعور کو سُرنگ لگائی، اخلاقی سختی، سماجی درشتی، اور تہذیبی کرختگی کو دور کر کے لوچ لچک نرمی اور ملائمت پیدا کی۔ آج مغرب کے نستعلیق سے نستعلیق گھر میں چلے جایئے، بڑے بال، بڑے قلمیں، رنگ برنگے لباس، بیٹل کا سنگیت، پاپ آرٹ اور پاپ کلچر اور زندگی کا غیر سوفسطائی بے تکلف اسلوب، کہیں کم تو کہیں زیادہ پیمانہ پر لیکن ہر طبقہ اور ہر سماجی سطح پر اس قدر عام اور مقبول ہو چکا ہے کہ اسے نوجوانوں کے ایک عجیب و غریب فی نومینا کے طور پر دیکھا تک نہیں جاتا۔ اس میں شک نہیں کہ مغربی سماج ایک زبردست تہذیبی اور تمدنی بحران سے گزر رہا ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ اس بحران سے کس طرح باہر آئے گا اور جب باہر آئے گا تو اس کی صورت کیا ہوگی، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ان قدروں کا بحران ہے جن پر ایک کام جو مادہ پرست استحصالی اور سفاک تمدن کی تعمیر ہوئی تھی۔ اس تمدن کے خلاف بغاوت کے نتیجہ کے طور پر کم از کم اتنا ہُوا کہ آدمی محسوس کرنے لگا کہ

اس تمدن کے بخشے ہوئے اسالیب سے باہر رہ کر بھی آدمی زندگی گزار سکتا ہے۔ زندگی محض سماج کے دئے ہوئے PRESTIGE SYMBOLS کو حاصل کرنے، ایک بڑے مشین کے ادنیٰ پرزے کے طور پر جینے اور بے جان روایتوں اور رسوم کی پابندی کرنے کا نام تو نہیں۔ زندگی ایک حقیقت ہے، ایک تجربہ ہے، ایک واقعہ ہے،..... اور اسے دبی ہوئی گھٹن آلود فضاؤں میں سسک سسک کر بتانے سے تو بہتر ہے کہ آزاد کھلی فضاؤں کی طرف ایک زبردست قلانچ بھری جائے۔ سو نوجوانوں نے قلانچ لگائی۔ کچھ دور فضاؤں میں پرکاہ کی طرح تیرنے لگے، کچھ دھڑام سے زمین پر آگرے، لیکن کھلی فضاؤں کا تجربہ تھا فرحت ناک۔ اب زندگی کا جو بھی چلن ہوگا، جو بھی قرینہ بنے گا اس میں آزاد کھلی فضاؤں میں جینے کا تجربہ ایک اساسی قدر کی صورت ضرور موجود ہوگا۔ اتنی بات تو ہم دیکھ سکتے ہیں کہ آج کا نوجوان دولت شہرت، سماجی وقار اور اقتدار نام ونمود، اونچی ساکھ، لمبی ناک، بڑا مرتبہ، بڑا گھر، بنک بیلنس، قیمتی فرنیچر، قیمتی زیورات، قیمتی لباس، بڑے بڑے وارڈ راب، نوادرات، اشیا اندوختی، اور وہ کمر توڑ تگ ودو جوان چیزوں کے حصول کے لیے کی جاتی ہیں، اسے حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے۔ آدمی چاہے بڑے بال اور لمبی داڑھی رکھ کر ہپّی بنے یا نہ بنے، لیکن اس کا اسلوبِ حیات پہلے کی نسبت زیادہ کشادہ، سادہ، اور آسودہ بن گیا ہے اور بڑی حد تک اس نے ان کشمکشوں سے نجات پالی ہے جو محض ایک سطحی اور کھوکھلی سماجی زندگی کے حصول کے لیے خود پر طاری کیے رہتا تھا۔ یہاں یہ بات خاطر نشان رہے کہ مغرب میں نوجوانوں کی اس بغاوت کو جس چیز نے ممکن بنایا ہے وہ صنعتی نظام کا لایا ہوا خوش حال سماج ہے۔ یہ بات طنزاً کہی جاتی ہے اور اس میں تھوڑی بہت صداقت بھی ہے کہ امریکہ میں غریب آدمی کی سی زندگی گزارنے کے لیے بھی لاکھوں روپے چاہئیں چمکدار بھڑکیلے لباس تو وہاں قدم قدم پر کوڑیوں کے مول بکتے ہیں، لیکن ملاّحوں کی بساند مارتی جرسیوں کے لیے پیوں کو زیادہ دام بھی چکانے پڑتے ہیں اور زیادہ زحمت بھی اٹھانی پڑتی ہے۔ پاپ کلچر کا پورا فینومینا مزدور طبقہ کے نوجوانوں کا لایا ہوا تھا اور مغرب کی لفشٹ سیاسی جماعتیں اس نئی تہذیبی صورتِ حال سے خوش نہیں تھیں۔ پاپ کلچر کا ہائی کلچر پر حملہ اور انڈر گراؤنڈ شاعری کا شاعری کے مسلمہ اصولوں اور معیاروں سے انحراف ایسا نہیں تھا کہ مغرب کے ہائی کلچر کے رکھوالے اس سے خوش ہوتے۔ اس پورے دھاندلی پن کے خلاف مغرب میں ردِّعمل بھی بہت شدید ہوا۔ لیکن نوجوانوں کی شوریدہ سر بغاوت بھلا کسی کے روکے رکنے والی تھی۔ باڑھ پر آئی ہوئی ندی بہت ساخس وخاشک بہالے گئی، کگارے کے درخت دھڑام سے گر گئے، جگہ جگہ پر شگاف پڑ گئے، اور محنت سے سینچے ہوئے کھیتوں میں گدلا پانی بھر گیا۔ پتہ نہیں زمین زرخیز ہوئی یا نہیں، لیکن یہ حقیقت ہے کہ مٹی کی ساخت بدل گئی ہے اور نئی زمین سے اب جو بھی کونپل پھوٹے گی اس کا رنگ وروغن مختلف ہوگا۔ مصوری، موسیقی، سنگ تراشی، اور فن تعمیر کی دنیاؤں میں ہم اس تبدیلی کو دیکھ سکتے ہیں۔ ڈراما شاعری اور ناول بھی نئی تبدیلیوں کہ محسوس کر سکتے ہیں۔

ہمارے لیے مغرب کی زندگی میں پیدا ہونے والی ان تبدیلیوں کو سمجھنا ذرا مشکل ہے۔

مشکل اس لیے کہ ہمارے یہاں بھی تبدیلیاں آئیں لیکن الٹی ہوگئیں سب تدبیروں کا الاپ کرتے ہوئے۔ یہ اعتراض کہ ہماری جدیدیت مغرب سے آئی ہے بالکل بے بنیاد ہے۔ اگر مغرب سے آئی ہوتی تو اتنے

برس زندہ نہ رہتی۔ آج چالیس سال ہونے آئے اس کا بڑھاپا بدستور قائم ہے۔ مغرب میں تو رجحانات آن کی آن بدلتے ہیں۔ یہ تو ہمارے ملک کا دستور ہے کہ ہم کسی چیز کو نہ فطری طور پر پیدا ہونے دیتے ہیں نہ فطری موت مرنے دیتے ہیں۔ ترقی پسندی کو دیکھئے۔ مجاوروں کی جھاڑ پھونک سے تو یہی لگتا ہے کہ صاحبِ کرامات کا فیض ابھی تک جاری ہے نہ کسی بانجھ نے افسانہ جنا، نہ کسی نقاد کا مضمون میٹرک پاس ہوا۔ نہ کسی شاعر کا قبض دور ہوا، لیکن فیض کا چشمہ جاری ہے۔ جدیدیت کو دیکھئے۔ اسقاط پر اسقاط ہو رہا ہے لیکن نقاد بضد ہیں کہ علامتی افسانہ اور علامتی نظم پیدا کروا کر ہی چھوڑیں گے۔ اس میں ادب کا قصور نہیں، ہمارے معاشرے کی یہی صفت ہے کہ کسی بھی طور بدلتا ہی نہیں۔ ہر چیز عود کر آتی ہے اور ایک قدم آگے بڑھانے کے لیے چار قدم پیچھے جانا پڑتا ہے۔ اس مستانہ روش نے کیا گل کھلائے وہ ہم روزانہ دیکھتے ہیں۔ چھوت چھات ہو یا فرقہ پرستی جہیز ہو یا کم سنی کی شادی، تعلیم ہو یا غریبی، روزانہ مسائل حل ہوتے ہیں اور پھر وہیں کے وہیں۔ ہر چیز رینگتی رہتی ہے، گویا وقت ہی تھم گیا ہے۔ انجماد ہی انجماد ہے۔ اور جمود کو توڑنے کے لیے اواں گارد کی ضرورت پڑتی ہے جو ہمارے یہاں بڑھاپے کی اولاد کی مانند کمزور اور ناتواں پیدا ہوتا ہے۔ ایک قدم آگے بڑھانے کے لیے چار قدم پیچھے چلتا ہے۔ افسانہ کو دیکھئے۔ علامت تک پہنچنے کے لیے ٹیگور، سجاد حیدر یلدرم، خلیل جبران اور ادبِ لطیف کی بازآفرینی کی۔ معاشرتی تنقید کی افراط وتفریط کے بعد تنقید کا اگلا قدم ہیئتی تنقید کی طرف تھا۔ چار قدم پیچھے چلی تو صنائع بدائع، اور رعایتِ لفظی میں الجھی۔ زبان کی تنقید کے فرسودہ پیرایئے کچھ نئے اضافوں کے ساتھ لوٹ کر آئے۔ طوطیانِ مکتب نغمہ طرازی بھول کر علم بیان کا درس دہرانے لگیں۔ تہذیبی اور ہیئتی تنقید عنقا ہوگئی اور ہاتھ میں حروف واصوات کے چکرانے والے چارٹ رہ گئے۔ پاکستان میں صنعتی دور کا ادب پیدا کرنے کے لیے اسلامی ادب کا نعرہ بلند ہوا۔ اب پورے آدمی کی شاعری کرنے کے لیے کم از کم آدھا مسلمان بنا ضروری ٹھہرا۔ غزل ناسخیت کی طرف مڑی تو نظم کیلاش نواسی بنی اور قدیم اساطیر اور قدیم منتروں کا جاپ کرنے لگی۔

میں ترقی پسند نہیں ہوں اس لیے رجعت پرستی کا طعنہ نہیں دوں۔ میں جانتا ہوں کہ ادب میں روایت کی طرف مراجعت اور قدیم کی بازیافت کا سلسلہ چلتا ہی رہتا ہے۔ جب IMPASSE پیدا ہو جائے تو یوٹرن (U-TURN) بھی لینا پڑتا ہے۔ لیکن ہمارے لیے تو یہ u-turn گریز کا بہانہ بنا۔ جدید دور سے آمنا سامنا ہی ختم ہو گیا۔ جدید ادب میں ادیب کے اعصاب کا تو پتہ چلتا ہے، احساس کی خبر نہیں ملتی۔ کیا جدید ادب کو پڑھ کر ہم جدید فنکار کے یہاں کسی جدید حسیت کا سراغ لگا سکے ہیں؟ فیشن پرستی عام ہو تو ویسے بھی احساس اپنی قدر رکھو دیتا ہے شاید اسی سبب سے تنقید حسیت کی بات نہیں کرتی اور اصوات کی خرافات میں پناہیں تراشتی رہتی ہے۔

نتائج ہمارے سامنے ہیں۔ ڈرامے کا نام ونشان نہیں۔ ناول مر چکا ہے، اور افسانہ صرف عذاب پہنچانے کے لیے زندہ ہے۔ البتہ جدیدیت کی ایک بڑی عطا ہے، انشائیہ۔ وہ بھی نہ ہوتا تو آپ ہی کہئے ادب کے عطائی کہاں جاتے۔

تو بات دراصل یہ ہے کہ ہمارے یہاں جدیدیت کی تعمیر ہی میں اک صورت خرابی کی تھی۔ جدیدیت

زندگی کی پارینہ اقدار کے خلاف سرکش نوجوانوں کی بغاوت نہیں تھی بلکہ مرتی ہوئی ترقی پسندی کے خلاف تھکی ہوئی ترقی پسندی کا انحراف تھا۔ تھکا ہوا آدمی تخلیق کی چلچلاتی دھوپ میں پابرہنہ سفر کا خطرہ نہیں مول لیتا بلکہ شجرِ سایہ دار کی پناہیں تلاش کرتا ہے۔ علامات، اسالیب، اساطیر اور حکایات کی چھاؤں تلے محض اپنی تھکن اتارنا چاہتا ہے اس نے خود کو اور دوسروں کو فریب تو یہی دیا کہ اسے نئے اسالیب اظہار کی تلاش ہے، لیکن نئے تخلیقی احساس کی عدم موجودگی میں اظہار کے نئے پیرایوں کی لگن ایک ایسی ہیئت پرستی میں انجام پذیر ہوتی ہے جو اپنا انتقام خود فنکار سے لیتی ہے۔ وہ شعلۂ مستعجل بنے بغیر ہی راکھ کا ڈھیر ہو جاتا ہے۔ شریانوں میں جب شرر بار لہو برفاب بن جائے تو مشاطگی رخساروں کی سرخی کب تک برقرار رکھے گی۔

اور جدیدیت اپنے آغاز ہی سے اس نئے احساس سے محروم تھی۔ اسی لیے وہ ترقی پسندی کی توسیع بھی قرار دی گئی اور ریڈیکلزم سے منتھی بھی کی گئی۔ وہ آدرشوں کی شکست کی نوحہ گر بھی رہی اور شکست خوردہ آدرشوں کے بغیر جینے کا حوصلہ بھی پیدا نہ کر سکی۔ وہ مٹی ہوئی تہذیب کی ماتم گسار تھی لیکن تہذیب کے انحطاط سے آنکھیں چار نہ کر سکی، اسی لیے انحطاط سے باہر نکلنے کی اس کے یہاں کوئی جدوجہد نہیں۔ وہ نوستالجیا میں جیتی ہے اور نوستالجیا حال کی سچائی سے گریز اور ماضی کے جھوٹ میں پناہ گزینی کا بہانہ بنتی ہے۔ وہ حقیقت نگاری سے بیزار ماضی کی خوشگوار یادوں اور اساطیری فضاؤں سے شعریت اور نغمگی پیدا کرنا چاہتی ہے اور اس طرح اس شعریت اور نغمگی سے محروم رہتی ہے جو بادلیئر اور ایلیٹ، سلویا پلاتھ اور رابرٹ لاویل کی طرح بدصورت جدید منظر نامہ کو ایک ایسی فنکارانہ شکل عطا کرتا ہے جو ایک نئی غنائیت کی حامل ہے اور اتنی ہی اثر انگیز جتنی کہ فطرت پرست رومانیوں کی غنائیت تھی۔ جدیدیت مغرب میں کش مکش تھی ایک رومانی بلکہ مذہبی احساس کو مادّہ پرست تمدّن میں زندہ رکھنے کی۔ وہ مخالف رومانیت ہونے کے باوجود رومانیت سے دامن نہیں بچا سکی۔ وہ حقیقت نگاری کا اگلا قدم تھا جو علامت نگاری کے دائرے میں پڑتا تھا اور اس دائرے میں رومانیت کی موضوعیت اور حقیقت نگاری کی معروضیت، شخصی اور غیر شخصی آرٹ کی سرحدیں مل جاتی تھیں۔ اساطیر سے یہاں دل چسپی کلاسیکی آرٹ کی مانند تزئینی اور آرائشی نہیں تھی بلکہ رومانی آرٹ کی مانند شخصی، تخیلی اور جذباتی تھی۔ لیکن جدید ہونے کے ناطے اس کی پیش کش میں رومانی فضا آفرینی اور کیف آفرینی کی بجائے حقیقت نگاری کی معروضیت تھی جو جذبات کے کنایت شعارانہ بلکہ طنزیہ اور استہزائیہ استعمال کی تعلیم پر مبنی تھی۔ تخلیق کے یہی باہم برسرِ پیکار رویے مغربی جدیدیت کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس عذاب میں جینا چھٹ بھیوں کا کام نہیں۔ تخلیق کے شاہین کی منقار فنکار کے جگر میں پیوست ہوتی ہے اور وہ اس کا پورا خون پی جاتا ہے۔ فنکاری وہاں ہمہ وقتی سرگرمی ہے اور آرٹ اور تہذیب کے مسائل سے فنکاروں کی وابستگی، ان کا وسیع مطالعہ، انھیں تخیل اور تخلیق کی دنیا کا جس معنی میں باشندہ بناتا ہے وہ تو ہم سمجھ بھی نہیں سکتے کہ کاتا اور لے دوڑی ہمارا شعار ہے اور رسالوں کے صفحات پر پیدا ہونا اور مرجانا ہماری غایتِ فنکاری۔

ہمارا نوستالجیا تاریخ کے صحیح شعور کی راہ میں مانع رہا اور ہماری تہذیبی اقدار کے انحطاط کو حقیقت پسندانہ نظر سے دیکھنے نہیں دیا۔ ہماری رومانیت کا پورا زور نوستالجیا پر ختم ہو گیا اور رومانی احساس کو اس کی مذہبی آرزومندی

سمیت دورِ جدید میں زندہ رکھنے کی کش مکش کو ہم نے محض یاد ماضی اور ماضی کی باز آفرینی کے سہل رویوں میں گم کر دیا۔ مخالف غنائی رویّہ نے ہم سے محض کھردری شاعری کرائی اور مخالف دانشورانہ رویّہ نے ایسی اسطور پرستی کو جنم دیا جو دانشوری سے بلند اٹھنے کی بجائے عقیدت مندی کی سادہ لوحی کی طرف گریز تھا۔ جدید ادب میں رومانیت کی توانائی نہیں کیونکہ وہ تخیل کی بجائے اس کی اسفل کارگزار فنتاسی سے کام لیتی ہے جو ہمارے جدید افسانوں کی سب سے مہلک بیماری ہے۔ فنتاسی عموماً تمثیل کو جنم دیتی ہے مثلاً آرویل کی ANIMAL FARM جب کہ تخیل کی جولا نگاہ علامت نگاری ہے مثلاً کافکا کا ناول CASTLE تمثیل سطحی ہوتی ہے کیونکہ مشابہت اور معنویت دونوں سطح ہی پر بے نقاب ہوتے ہیں جب کہ علامت گہری ہوتی ہے کیونکہ مشابہت مبہم اور معنویت تہہ دار ہوتی ہے۔ علامت نگاری حقیقت نگاری کی نفی نہیں جیسا کہ کافکا اور جائیس کے افسانوں سے ظاہر ہے کہ جبزرس بیان اور حقیقت پسندانہ تفصیلات کے ذریعہ ہی وہ ایک ایسی حقیقت تخلیق کرتے ہیں جو حقیقت کی سطح پر خیالی ہونے یعنی حقیقی کی بجائے علامتی ہونے میں پنہاں ہوتی ہے۔ اسی معنی میں علامت نگاری حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کی ضد نہیں لیکن فنتاسی کے طریقۂ کار کا بطلان ہے۔ مغرب میں جب یہ محسوس ہونے لگا کہ حقیقت نگاری کی معروضیت کا تقاضا یہ ہے کہ فنکار کی آواز فن پارے میں سنائی نہ دے تو فنکار جو اپنے شخصی جذباتی تجربات کا اظہار چاہتا تھا اس سے شدید گھٹن محسوس کرنے لگا۔ جذبات کا براہِ راست اظہار جو خطابت اور جذباتیت دونوں کو راہ دیتا تھا یا خیالات کی خشک شاعری کرواتا تھا اس سے فن آگے بڑھ چکا تھا۔ چنانچہ فنکار نے علامت نگاری سے کام لیا جس میں شخصی تصورات اور تجربات کو علامات کی معروضیت میں مبدّل کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ایٹس نے اپنی نظم بازنطین کی طرف سفر میں آرٹ کی دنیا میں جینے کی اور آرٹ کے ذریعہ ابدیت پانے کی اپنی آرزومندی کو چند علامات کے ذریعہ ظاہر کیا ہے۔ اس نظم اور اس معنی میں ہر علامتی نظم کا کلاسیکی نظم وضبط، شفاف امیجری کا نکھار، اس حقیقت پسندانہ معروضیت کا آئینہ ہے جو جذباتیت، رومانی لجلجے پن اور خیالات اور بیانات کی شاعری کو محفوظ فاصلہ پر رکھتی ہے۔

جدیدیت میں ایسی علامت نگاری کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اخلاقی حکایت لکھی جاتی ہے، آسیبی افسانہ لکھا جاتا ہے، خوں خوار درندوں سے بھرے شہر کی فنتاسی لکھی جاتی ہے، گدھوں، چھپکلیوں، پائخانہ سے بھرے تغاروں اور پیپ سے بھرے سکوروں کی تفصیلات بیان کی جاتی ہیں اور کہا جاتا ہے کہ یہ سب کچھ علامتی ہے۔ رومانیت فنتاسی میں اور حقیقت نگاری غلاظت میں گم ہوگئی ہے۔ یہ کوئی فنی اور تخلیقی رویّہ نہیں یہ ادب اور آرٹ ہے ہی نہیں، محض بربریت ہے۔ اور اس ادب کے علامتی ہونے کا نقادوں کا پھیلایا ہوا التباس تنقید کا سب سے بڑا جھوٹ ہے۔

اور جھوٹ اس لیے بولا جا رہا ہے کہ جدیدیت اب اسٹبلشمنٹ میں بدل گئی ہے۔ جدید نقادوں کو خراب ہی سہی لیکن نام نہاد علامتی افسانہ نگاروں اور شاعروں کی ضرورت ہے کہ ادب میں اپنی تنقیدی شناخت کی تعمیر انھوں نے استعاراتی اسلوب اور علامت نگاری کی جمالیات پر قائم کی ہے جسے وہ ترقی پسند ادب کے صحافتی دستاویزی، ہنگامی اور پروپیگنڈا لٹریچر کا ردِّعمل سمجھتے ہیں۔ ٹھیک ہے۔ لیکن مغرب میں پروپیگنڈا لٹریچر کو ختم کرنے کے لیے علامت نگاری کا جھنڈا بلند نہیں کیا گیا۔ وہاں تو روس اور جرمنی کے قرار کے ساتھ ہی پروپیگنڈا لٹریچر کی بوطیقا بتاشے

کی طرح بیٹھ گئی۔ اور خاطر نشان رہے کہ فرانس میں سمبالسٹ تحریک انیسویں صدی کی آخری دہائیوں کی پیداوار تھی اور پروپیگنڈا لٹریچر اور پرولتاری ادب، ۱۹۳۰ء کی نسل کا شاخشانہ پوسٹ ماڈرنسٹ اوں گارد کا انحراف مقصدی اور تبلیغی ادب کے خلاف نہیں تھا جیسا کہ پچھلے صفحات میں میرے سرسری جائزے سے ظاہر ہے کیونکہ مغرب میں رجحانات جب تخلیقی طور پر زندہ نہیں رہتے تو اپنی فطری موت مرجاتے ہیں اور ہماری طرح چراغی اور چڑھاؤں کا کام نہیں دیتے۔ پوسٹ ماڈرنزم کے تو سروکار ہی کچھ دوسرے تھے، اس لیے محض سمبالسٹ شعریات کی روشنی میں اسے جانچا نہیں جاسکتا۔ دراصل ایٹس اور ایلیٹ کی علامتی شاعری کے بعد نوجوان نسل کے لیے اس میدان میں کرنے کے لیے رہ ہی کیا گیا تھا۔ اگر پوسٹ ماڈرنزم کا BREAK-THROUGH سمبالزم ہی ہوتا تو وہ تو پرانی یعنی ایلیٹ پاؤنڈ ایٹس کی جدیدیت ہی کی توسیع قرار پاتی۔ ظاہر ہے اس کے انحرافات کے بے شمار نقاط تھے اور اس کے سفر کی سمت بھی ایک نہیں بلکہ مختلف تھیں کیونکہ سنگھ بنانے اور سمت کاشی کی طرف چلنے کی روایت ان کی نہیں ہماری ہے۔ اسی لیے وہاں رجحانات اسٹبلشمنٹ میں نہیں بدلتے۔ پیدا ہوکر ختم ہوجاتے ہیں اور اپنی یادگار چند شہابِ ثاقب، چند تابندہ ستارے، چند نادر تخلیقات، اور چند از کار رفتہ تنقیدی مباحث کے طومار پر چھوڑ جاتے ہیں۔ یہاں تو سنگھ پنتھ میں، پنتھ مٹھ میں، اور مٹھ مندر میں بدل جاتا ہے جس کا ادنٰی پجاری اور بڑا مہنت مندر کے شناختی کارڈ کے بل بوتہ پر ادب کا سفر کرتا رہتا ہے اور کسی کی مجال نہیں کہ نئے سٹیشن پر اس سے نیا ٹکٹ مانگے۔ یہ کہئے کہ جناب! اب یہاں سے سفر کرنے کے لیے آپ کو تھوڑا بہت سمبالزم کا بھی مطالعہ کرنا ہوگا۔ جواب ملے گا نہیں ہمارے لیے مارکسزم کافی ہے۔ جدیدیوں سے کہئے۔ حضور یہ ٹالسٹائی اور ڈکنس کی بستی ہے۔ جواب ملے گا۔ ٹھیک ہے۔ آخر وہ بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں ہم تو یہی دیکھتے آئے ہیں کہ زنخرے سے کون سے حروف کی کون سی آوایں کیسی نکلتی ہیں۔ سفر میں زیادہ لگج سے ہمیں ویسے بھی گھبراہٹ ہوتی ہے۔"

چلئے ٹھیک ہے، ہم یہ کہ کر بھی قدرے مطمئن ہوسکتے ہیں کہ ایلیٹ پاؤنڈ کی جدیدیت ہی ہمارے یہاں سمبالزم کی صورت پروپیگنڈا لٹریچر کا تریاق بنی، اور اچھا ہوا ہم پوسٹ ماڈرنزم کی دھما چوکڑیوں سے محفوظ رہے۔ لیکن یہ خیال ہی بنیادی طور پر غلط ہے کہ پروپیگنڈا لٹریچر کا تریاق سمبالزم ہے۔ فیض صاحب تو زندگی بھر غزل کی علامات میں پروپیگنڈا رویہ کو راہ دیتے رہے۔ سریندر پرکاش کے افسانوں میں صحافتی موضوعات کو صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کے برعکس پروپیگنڈا اور صحافتی موضوعات کا حتمی بطلان بیدی اور منٹو میں ملتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں انسان زندگی، عورت اور مرد کے رشتہ کا، تصور ہی ترقی پسند آئیڈیولوجی کے پیدا کردہ کلی شی تصورات سے صریحاً مختلف ہے۔ وہ لبرل، انقلابی اور مذہبی فکر سے بلند ہوکر انسان اور زندگی کا ایک ایسا تصور تشکیل کرنے میں کامیاب ہوئے جو تشدد، شر، اور غیر انصافی کے پس منظر میں انسان پر اعتماد بحال کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان کے افسانے صحافتی، دستاویزی اور تبلیغی ہیں۔ سریندر پرکاش اور انور سجاد کے افسانوں میں صحافتی موضوعات، اور میلاناتی عناصر کی کمی نہیں۔ دراصل پروپیگنڈا لٹریچر کا جواب اس بات میں پنہاں ہے کہ فنکار کی دلچسپی انسان میں کس نوع کی ہے۔ اس کا زندگی کا تصور کیا ہے اور انسانی فطرت کا مطالعہ کتنا گہرا ہے۔ چونکہ

پروپیگنڈا لٹریچر انسان کا یک سمتی تصور رکھتا ہے، انسان اس کے لیے غایت نہیں بلکہ ایک ذریعہ ہے، اس لے پروپیگنڈا لٹریچر سطحی، تلقینی، ہیجانی اور ہنگامی ہوتا ہے۔ وہ حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کو مسخ کرتا ہے کیونکہ حقیقت کو اپنے مقاصد کے لیے توڑتا مروڑتا ہے کہ اسے ایک آئیڈیولوجیکل فریم میں فٹ کیا جا سکے۔ اس کا جواب حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کو ترک کرنے میں نہیں بلکہ اس کا صحیح فنکارانہ استعمال کرنے میں ہے۔ خاطر نشان رہے کہ فکشن کی روایت حقیقت نگاری ہی کی روایت ہے جو علامت نگاری کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے، لیکن اس کے لیے جگہ خالی نہیں کرتی۔

نئی نسل جب ایک طریقۂ کار کے خلاف انحراف کرتی ہے تو وہ ختم نہیں ہو جاتا مثلاً تجرباتی ناولوں کے باوجود مغرب میں بالزاک اور ڈکنس کی روایت زندہ ہے، اور فکشن کے حقیقت پسندانہ طریقۂ کار اور رسمیہ اور مانوس بیانیہ میں ایک سے ایک دل چسپ اور تازہ کار ناول آئے دن منصۂ شہود پر آتے رہتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ بھی ہے کہ مغرب میں ناول، ڈراما اور فلم آج کے زمانہ میں سب سے زیادہ مقبول اور تخلیقی فنی پیرایے ہیں اور اسی لیے جہاں اپنی مستحکم روایت کو برقرار رکھے ہوئے ہیں وہیں ان میں غیر معمولی تجربات بھی ہوئے ہیں۔ ہمارے یہاں ناول ڈراما اور فلم تینوں عنقا ہیں اور اگر ہیں بھی تو اس قدر اسفل کہ آرٹ تو کیا تفریح کی سطح پر بھی ان کے متعلق کوئی معنی خیز گفتگو ممکن نہیں۔ چنانچہ علامتی افسانہ کے جنم لیتے ہی ہمارے یہاں حقیقت پسند افسانہ نے دم توڑ دیا۔ ہمارے یہاں حقیقت نگاری کی روایت کمزور نہیں تھی۔ پریم چند کے بعد اسے منٹو اور بیدی نے مستحکم بنیادوں پر چھوڑا تھا۔ ایک معنی میں تو قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین اسی روایت کے پروردہ تھے اور اسی سبب سے ان کے اسلوبیاتی اور ہیئتی تجربات اتنے اٹکل اور بے بنیاد معلوم نہیں ہوتے کیونکہ اسطوری، حکایتی اور داستانوی کہانی میں بھی حقیقت نگاری کے بنیادی اصول MIMESIS یا نقل کی ان کے یہاں برابر کارفرمائی ملتی ہے۔ ویسے بھی علامتی افسانہ مغرب میں افسانہ کی کوئی ایسی قسم نہیں تھا کہ اسے الگ سے افسانہ کی ایک نئی قسم کے طور پر دیکھا جائے۔ دراصل ہر تخلیقی طریقۂ کار میں مختلف عناصر بہ یک وقت کارفرما ہوتے ہیں۔ کبھی ایک عنصر طاقتور بنتا ہے تو کبھی دوسرا۔ مغربی فکشن کی تاریخ پر نظر کریں تو ندگی کی نقل کے اصول پر فکشن نے جس طریقۂ کار کو اپنایا اس میں خارجی اشیاء کی تصویر کشی کے سبب جزئیات نگاری بھی آئی۔ فطرت کے پس منظر کے سبب شعریت اور غنائیت بھی، کرداروں کی نفسیات کے سبب دروں بینی اور جذبات نگاری بھی، فضا بندی کے سبب حساس پیکر تراشی بھی، اور پیچیدہ جذباتی، نفسیاتی اور روحانی صورتِ حال جسے براہِ راست حقیقت پسندانہ بیانیہ اپنی گرفت میں لینے سے قاصر تھا، اس کے بیان کے لیے علامتی طریقۂ کار بھی اپنایا گیا۔ یہ سب عناصر فکشن میں ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ لیکن حالات کے دباؤ کے تحت کبھی ایک عنصر دوسرے عناصر پر غلبہ پالیتا۔ مثلاً متوسط طبقہ کی بجائے محنت کش طبقہ کی ترجمانی میں، یا گاؤں کی بجائے شہروں کی تصویر کشی میں حقیقت نگاری شعریت اور غنائیت کی بجائے بدصورت حقائق کے سفاک بیان کو راہ دیتی۔ یا مثلاً جیسا جائیس کے وہاں ہوا کہ پورے معاشرے کے انحطاط کے احساس کے بیان کے لیے اس نے ایسے افسانے لکھے جو بظاہر تو حقیقت پسندانہ ہیں لیکن بہ باطن انحطاط کی علامات ہیں۔ فن کی اسلوبی روایت جب طاقت

ورہوتی ہے جیسا کہ مغرب میں فکشن کی حقیقت پسندانہ روایت طاقتور رہی ہے تو کسی ایک عنصر کے طاقتور بننے سے پوری روایت کو کوئی نقصان نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ مغربی تنقید نے اس بات کا خیال رکھا کہ کسی ایک فنکار کی اسلوبی خصوصیات کو پورے ایک رجحان کے جمالیاتی رویّہ کے طور پر نہ دیکھے۔ فنکار کے اجتہادات کو انفرادی صلاحیت کی روشنی میں پرکھ کر یہ دیکھنا کہ ان اجتہادات سے تخلیق کے کون سے امکانات پیدا ہوئے ہیں اور روایت کے لیے کون سے چیلنج کھڑے ہوئے ہیں مغربی تنقید کا اصول رہا ہے۔ اسی سبب سے مغرب میں اواں گارد کی تنقید اور ان کے بلند بانگ دعوؤں کی جرح ممکن ہوئی ہے جس کا ہمارے یہاں فقدان ہے کیونکہ ایک فنکار کے انفرادی اسلوب کو ایک رجحان کی شکل دینا اور فیشن پرستی کے دروازے کھولنا ہمارا دیرینہ شعار ہے۔

ہمارے یہاں صورتِ حال مضحکہ خیز ہی نہیں بلکہ تشویش ناک ہے۔ مضحکہ خیز تو اس لیے ہے کہ جدیدیت نے ناکارہ لکھنے والوں کا جو جمِ غفیر پیدا کیا اس نے جدیدیت پر تنقید کے امکانات ہی ختم کردیے۔ ان کے حوالے سے ادب اور آرٹ اور دورِ جدید میں تخلیقی اور جمالیاتی رویّوں کی گفتگو ہی ممکن نہیں رہی۔ شاعری میں تو خیر روایت نے بہت سوں کو سنبھالا لیکن افسانہ کا تو بنٹا دھار ہوگیا۔ یہ لوگ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہی نہیں تھے، اس معنی میں افسانہ نگار بھی نہیں تھے جس معنی میں مثلاً عورتوں کے رسالوں کی خواتین افسانہ نگار ہوتی ہیں یا مقبول عام ناول لکھنے والے ناول نگار ہوتے ہیں یا لفظوں کی الٹ پھیر کرنے والا غزل گو ''زبان'' کا شاعر ہوتا ہے، یا طبع موزوں کے ذریعہ تک بندی کرنے والا مشاعرہ باز شاعر کہلاتا ہے۔ ان میں اتنی بھی صلاحیت نہیں تھی کہ ظفر ادیب کی طرح ''فرار'' جیسی کوئی ناول ہی لکھ دیں جس کے متعلق اتنا تو کہا جاسکے کہ صحافتی کوکھ سے ناول نگار کا پیدا ہونا لگ بھگ ناممکن ہے پھر وہ چاہے اتنا ذہین اور طرار کیوں نہ ہو، اور آرٹ اور صحافت کا یہی فرق ظفر ادیب کو قرۃ العین حیدر کی ریس کے باوجود مس حیدر کے قبیلہ کا آدمی نہیں بناتا جب کہ قاضی عبدالستار کو بناتا ہے گوان کے یہاں میلیو کی مشا بہت کے باوجود مس حیدر کی ریس نہیں۔

غرض یہ کہ نئے افسانہ نگاروں کے متعلق یہ فیصلہ کرنا بھی دشوار ہوا جاتا ہے کہ آرٹ کے مرکز سے دور ادب نے جو عذاب کے طبقات بنائے ہیں ان میں صحافتی ادب، پروپیگنڈا ادب، کمرشیل ادب، تفریحی ادب، تک بندوں، مت شاعروں اور کندۂ ناتراش کا غیر تخیلی ادب کے کون سے طبقہ میں انھیں رکھا جائے۔ یہ مضحکہ خیز صورتِ حال تشویشناک اس وقت بنی جب اِن افسانہ نگاروں کے پیدا ہوتے ہی اردو میں ایک طرف تو افسانہ کی حقیقت پسند روایت نے دم توڑ دیا اور دوسری طرف اس غولِ بیاباں کو وہ نقاد مل گئے جنھوں نے ان کی خرافات کو آرٹ ثابت کرنے کے لیے اردو کی حقیقت پسند روایت کو گردن زدنی قرار دیا۔ اِس واقعہ کو محض ایک ادبی واقعہ نہیں سمجھنا چاہئے بلکہ اس کے پیچھے ایک بڑی تہذیبی ٹریجیڈی رہی ہوئی ہے۔

میں یہ کہہ چکا ہوں کہ پریم چند سے لے کر بیدی اور منٹو تک کی حقیقت پسند افسانہ کی روایت، باوجود اس کے کہ وہ ایک مختصر زمانی عرصہ پر پھیلی ہوئی تھی، اور اسے ناول نگاری کی پشت بناہی بھی حاصل نہیں تھی، ایک مستحکم، توانا اور قابلِ فخر روایت تھی۔ پروپیگنڈا اور صحافتی لٹریچر کی تحریفات اس روایت کو کمزور کرنے میں کامیاب نہیں

ہوئیں کیونکہ بیدی اور منٹو ان تحریفات کا شکار ہوئے بغیر، اور انھیں نظر انداز کر کے، اس روایت کو صاف بچا لے گئے۔ گویا پروپیگنڈا لٹریچر کا تریاق اس روایت کے باہر نہیں بلکہ اس کے اندر ہی تھا۔ یہ بھی یاد رہے کہ طاقتور پیش رو فنکاروں کے رنگِ سخن کے دباؤ سے بچ نکلنے کے لیے نئی نسل اِن فنکاروں کے قائم کردہ فکری اسالیب اور فنی پیرایوں سے یعنی فن کے CONVENTIONS سے انحراف کرتی ہے، اس روایت سے نہیں جس کی پیداوار خود بڑے فنکار ہوتے ہیں۔ مثلاً کرشن چندر، عصمت، بیدی اور منٹو نے پریم چند کی آدرش وادی حقیقت نگاری سے انحراف کیا اور ایک نئی حقیقت نگاری کی بنیاد رکھی۔ بظاہر تو یہی نظر آتا ہے کہ مغرب میں نئی ناول اور تجرباتی فکشن کی بغاوت پوری حقیقت نگاری کی روایت کے خلاف تھی، لیکن غور سے دیکھیں تو راب گرییے کے فرنیچر ناول حقیقت نگاری کو اس کی ٹھوس ترین اور خشک ترین اقلیدسی سطح پر لے جانے کی کوشش ہے، اور پنچون کے ہاں حقیقت پسند بیانیہ کی بنیاد پر ہی بدمست تخیل کی اڑانوں کے مزے لوٹے گئے ہیں۔ پنچون کا طویل استعارہ رزمیہ تشبیہ کی کلاسیکی چوکسائی کا حامل ہوتا ہے۔ اسی لیے مغرب میں نہ ناول مرا ہے نہ افسانہ، گو ان کی موت کا روزانہ اعلان ہوتا ہے۔ وہ زندہ ہے تو حقیقت نگاری کی روایت کے سبب نہ سہی، اس کے باوجود ہی سہی، لیکن اسی روایت کے مختلف عناصر کو حادی تخلیقی رویہ کا روپ دینے اور نئے تجربات کے ذریعہ ان میں نئے امکانات تلاش کرنے کی وجہ سے اسی سبب سے مغرب میں نئے فکشن کا سفر علامت نگاری کی طرف نہیں ہے بلکہ بے شمار نئی جہات کی طرف اس نے اپنی کشتیوں کا رخ موڑا ہے۔

ہمارے یہاں یہ صورتِ حال نہیں۔ حقیقت پسند افسانہ ختم ہوگیا۔ نہ وہ اپنے اندرونی انحطاط کی وجہ سے ختم ہوا نہ علامتی افسانہ نگاروں نے اسے ختم کیا، کیونکہ علامتی افسانہ تو ہمارے یہاں پیدا ہی نہیں ہوا اور بالفرض اگر اِدھر اُدھر کہیں نظر آتا ہے تو اس ہڈیوں کے ڈھانچ میں اتنی طاقت نہیں کہ وہ ایک روایت کو ختم کرے اور اپنی نسل کو چلائے۔ رہا انتظار حسین کا معاملہ تو وہ جائس سے بڑے مجتہد تو نہیں۔ یولیسز نے بتادیا کہ ناول کون سی انتہاؤں کو چھوسکتا ہے۔ یہی انتہا ناول کی موت بھی ثابت ہوتی۔ اس نے تخلیق کے نئے امکانات تلاش کیے لیکن ناول کی گردن بھی ماردی لیکن اس سے ناول نگاری کا دھارا رکا نہیں۔ یولیسز ایک عظیم الشان جہاز کی مانند سمندر میں پڑا ہوا ہے اور نئے فنکار اپنی ننھی منی کشتیوں میں سوار اس کی سیاحت کو جاتے ہیں، عرصہ پر گھومتے ہیں۔ کونے کھدروں میں جھانکتے ہیں، اور کبھی حیران ہوتے ہیں اور کبھی پریشان، اور بالآخر تخلیق کا کوئی گر اس میں سے لے کر اپنی کشتیوں میں سوار نئے آفاق کی سمت نکل جاتے ہیں۔ یولیسز نے بھی ناول نگاری کو ختم نہیں کیا۔

جس المیہ کی طرف میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں ناول نگار اور افسانہ نگار پیدا نہیں ہورہے۔ تجریدی اور علامتی یا نئے افسانہ کو آپ چاہے اتنی تاویلات کے ذریعہ افسانہ ثابت کریں اس میں تجرباتی افسانہ کی بھی دل چسپی نہیں۔ اس کا سبب صرف ادب میں تلاش کرنا مشکل ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ لکھنے والوں نے گردوپیش کی زندگی سے اپنا تخلیقی رشتہ گنوا دیا ہے۔ یا گردوپیش کی زندگی اتنی بے معنی ہوچکی ہے کہ اسے ادب کے لیے کارآمد نہیں بنایا جاسکتا۔ یہ بات تو ہم جانتے ہیں کہ قوموں کے زوال کے زمانہ میں بھی ادب تو پیدا ہوتا ہی رہتا

ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ خارج کی زندگی جب فنکاری کے کام کی نہیں رہتی تو فنکار اپنی ذات میں سمٹ جاتا ہے۔ لیکن یہ ذات اتنی طاقتور ہوتی ہے، احساس کی آنچ اتنی شدید ہوتی ہے، تخیل اس قدر بلند پرواز ہوتا ہے کہ وہ فرد کے اندرونی محرکات کے بل بوتہ پر فن کا نگارخانہ تعمیر کرتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ غیروں نے اور ہم نے اردو زبان کے ساتھ جو سلوک کیا، اس کے پھل اب ہمیں مل رہے ہوں کہ زبان نے ادیب پیدا کرنا بند کردئے ہوں۔ ادب کی تاریخ میں ایسے بھی ادوار آتے ہیں جب بڑا ادیب پیدا نہیں ہوتا۔ اچھا ادب بھی پیدا نہیں ہوتا، لیکن اس کی جگہ خراب ادب نہیں لیتا۔ جو کچھ معمولی پیمانہ پر ہوتا ہے وہ ادب ہی ہوتا ہے۔ اچھی ناولیں نہیں لکھی جاتیں تو ان کی جگہ بسٹ سیلرز اور تفریحی ناول نہیں لیتے۔ اس کی جگہ ادبی ناول ہی لیتے ہیں پھر چاہے وہ اچھے اور کامیاب نہ ہوں ادبی تاریخ ناکام ادبی ناولوں کا شمار رکھتی ہے لیکن کامیاب تفریحی ناولوں کا نہیں رکھتی۔ کرشن چندر کے بہت سے افسانے ناکام ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ آئندہ وہ پڑھے نہیں جائیں گے یا تنقید ان کا ذکر نہیں کرے۔ ممکن ہے کسی نہ کسی عنصر میں۔ مثلاً زبان، یا طنز یا مزاح یا مناظر فطرت میں دل چسپی کی خاطر وہ پڑھے جائیں اور تنقید ان کا ذکر بھی کرے گی اگر ان ناکام افسانوں کے ذریعہ کرشن چندر کی فکر، فن اور احساس کی تفہیم میں وہ کسی پہلو سے کارآمد ثابت ہوتے ہوں۔ مغرب میں دوئم درجہ کے ناولوں کی بھی ایک توانا روایت ملتی ہے۔ ہمارے یہاں اوّل درجہ کے ناولوں کی بھی کوئی روایت نہیں، چند چوٹیاں ہیں جو باہم مل کر کوئی سلسلۂ کوہ نہیں بنتیں۔ دوئم درجہ کی روایت میں بھی عموماً وہ ناول شامل نہیں ہوتے جنھیں ادبی تاریخ بھی فراموش کرچکی ہے۔ ایسے ناولوں کا ذکر ان خصوصی مطالعوں میں ملتا ہے جو کسی خاص مقصد کے تحت ایک دہائی یا ایک خاص قسم کے ادب کا جزرس تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ ہم ان ناولوں کو آج نہیں پڑھتے تو اس کا سبب یہ نہیں کہ ان میں تخلیقی جوہر کی کمی تھی۔ بلکہ اِس وجہ سے کہ اب مسائل بدل گئے، زاویہ ہائے نظر بدل گئے، فن کی تکنک طریقے اور پیرائے بدل گئے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان ناول نگاروں کے پاس ناول نگاری کی سوجھ بوجھ نہیں تھی، زبان پر قدرت نہیں تھی، فکشن کے بیانیہ کے تقاضوں سے واقفیت نہیں تھی، کردار نگاری، مکالمہ نویسی، اور جزئیات نگاری کے گُر سے آگاہ نہیں تھے۔

وافر پیمانہ پر نہ سہی لیکن فکشن کی فنکاری کے ان عناصر سے وہ باخبر تھے اسی لیے ان کی ناولیں ان کے زمانہ میں خوب مقبول ہوئیں۔ لیکن اب ان ناول نگاروں کے نام ادبی تاریخوں میں بھی نہیں ملتے۔ کیونکہ مثلاً عورتوں کے مسائل پر لکھے گئے ناول ازکاررفتہ ہوگئے کیونکہ مسائل کی نوعیت بدل گئی۔ مذہبی مناقشات کے متعلق آج کا لبرل اور سیکولر زمانہ اس انداز میں نہیں سوچتا جو آکسفورڈ تحریک کے زمانہ میں عقائد کی بحث کے تحت پیدا ہوئے تھے۔ لیکن اگر کسی کو واقعی ان مباحث میں دل چسپی ہے تو اِن ناولوں کا مطالعہ دل چسپ بھی ثابت ہوگا اور ثمرآور بھی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ادبی ناول فرسودہ بنے یا قعرِ فراموش گاری میں گم ہونے کے باوجود ادبی ہی رہتا ہے اور کوئی تفریحی اور کمرشیل ناول اپنی بے پناہ مقبولیت کے باوجود اس کا مقام نہیں لے سکتا۔

اسی ادبیت کا نئے افسانہ میں فقدان ہے۔ وہ تفریحی اور کمرشیل نہیں لیکن اس کے علامتی ہونے کے دعوؤں کے باوجود، وہ زبان، بیان، فضا آفرینی، غنائیت، شعریت، علامتی معنویت غرض کہ کسی بھی سطح پر اپنے ادبی

ہونے کا احساس نہیں کراتا۔ کہانی، پلاٹ کردار نگاری، واقعہ نگاری، پس منظر وغیرہ کا ذکر اس لیے نہیں کیا کہ جدید افسانہ ان عناصر کا انکار کرتا ہے۔ جن عناصر سے اس کی تعمیر ہوئی ہے ان میں بھی کھوٹ ہے۔ یہی چیز اس اشتباہ کو راہ دیتی ہے کہ نئے افسانہ نگاروں میں لکھنے کی صلاحیت ہے بھی یا نہیں گویا حقیقت نگاری اور علامت نگاری دونوں دائروں میں ہمارے یہاں باصلاحیت لکھنے والے پیدا نہیں ہورہے۔ یہ نہ سمجھئے کہ میں قدآور، بڑے یا عظیم فنکاروں کے فقدان کا ماتم گسار ہوں۔ باقر مہدی نے جدیدیت کے ساتھ عظمت کا وہ تصوّر جو کلاسیکی روایت کا عطیہ ہے، وابستہ کرنے کی ممانعت کررکھی ہے اور میرا خیال ہے وہ درست ہیں۔ میں تو تخلیقی صلاحیت کے یکا یک عنقا ہو جانے پر حیرت زدہ ہوں۔ شاعری میں ایسا نہیں ہوا لیکن افسانہ میں ایسا ہوا۔ اور یہ ہمارے ادب کے لیے نیک فال نہیں ہے۔ یہ میں کہہ چکا ہوں کہ ڈراما ناول اور فلم دورِ جدید کے سب سے اہم، مقبول اور خلاق تخلیقی پیرایئے ہیں، اور یہ تینوں ہمارے معاشرے میں کوئی معتبر رول ادا نہیں کررہے۔ ہماری زبان سے ڈرامے کے ساتھ ناول اور ناول کے ساتھ ساتھ اب افسانہ کا اس طرح کالعدم ہوجانے کا مطلب ہے کہ ہم تخلیقی طور پر سوکھتے چلے جارہے ہیں۔ انگلینڈ، امریکہ اور کینیڈا میں ہماری کانفرنسیں ہوتی ہیں۔ جگہ جگہ سیمنار ہوتے ہیں، گاؤں گاؤں کالجوں میں اردو پڑھائی جاتی ہے، اکاڈمیاں ہیں، انعامات کی چہل پہل ہے۔ دھڑادھڑ نئی کتابیں چھپتی رہتی ہیں لیکن یہ سب رونق مدقوق کے رخساروں کی سرخی ہے۔ جراثیم اندر ہی اندر اسے کھوکھلا کرتے چلے جارہے ہیں۔

ممکن ہے میری یہ تشویش بے بنیاد ہو۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ مجھے ایک خاص قسم کا ادب پسند ہے جواب پیدا نہیں ہورہا کیونکہ حالات بدل گئے ہیں اور نئے حالات کے تحت جو ادب پیدا ہورہا ہے اسے میرا مزاج قبول نہیں کر پاتا اور یہ بھی کوئی انوکھی بات نہیں کہ قدیم وجدید کے درمیان ردّ وقبول کا یہ سلسلہ ادب کا دیرینہ وطیرہ ہے۔ کاش بات اتنی ہی ہوتی۔ لیکن اتنی نہیں ہے۔ یہاں تو بات نثری اصناف کی موت تک پہنچتی ہے۔ وہ جسے فطری موت مرنا چاہئے تھا یعنی انشائیہ، وہ ہڈیاں کٹر کٹرا کر بیٹھا ہورہا ہے۔ وہ جسے زندہ رہنا چاہیئے تھا یعنی ڈراما ناول اور افسانہ، وہ غیر فطری موت مررہا ہے۔ جس صدی کو نثر کی صدی کہا جاتا ہے اس میں نثری اصناف کی یہ ابتری حیرتناک ہے۔ پھر اس مسئلہ پر بھی غور کیجئے کہ جدید نظم کو نظم بنانے میں نثر اور نثری اصناف کا کتنا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ ایک توانا نثری روایت کے بغیر اچھی نظمیہ شاعری کے امکانات محدود ہوجاتے ہیں۔ یہ کھلی حقیقت ہے کہ ہماری زبان میں نظم کا فروغ نثر کے فروغ کے ساتھ ساتھ ہوا ہے۔ نظم آزاد نظم معریٰ اور نثری نظم کی تحریکیں دراصل شاعری کو اُن نئے امکانات سے مالا مال کرنے کی کوششیں تھیں جو نثر کی تخلیقی اصناف نے دریافت کیے تھے۔ جدید شاعری کا اسلوب، ڈکشن اور آہنگ مسلسل نثر کے قریب آتا رہا اور شاعری خطابت کو تج کر گفتگو کے لب ولہجہ کو اپناتی رہی اور تکلفات، سریلے پن اور شیرین بیانی کی جگہ برہنہ گفتاری، کھردرے پن اور نکیلے بیانات کو راہ دیتی رہی۔ جدیدیت ہمارے یہاں نظم کے بڑے شاعر نہیں لاتی بلکہ شاعری میں اس کا پورا زور غزل کے احیاء پر صرف ہوا۔ بے شک منیر نیازی، کشور ناہید، ساقی فاروقی، افتخار عارف، عمیق حنفی، باقر مہدی، محمد علوی، شہریار، کمار پاشی، ندافاضلی نے اچھی نظمیں لکھیں لیکن نظموں کا یہ کل سرمایہ جدید غزل کے مقابلہ میں پھر بھی کم ہے۔ گویا نثر اور نظم میں ہمارے پاس لے دے کر

صرف غزل رہ جاتی ہے اور غزل اردو زبان کی آبرو سہی لیکن صرف غزل ادب کی گوناگوں ضروریات پوری کرنے سے قاصر ہے۔ غزل زدگی ایک روگ کی شکل کیسے اختیار کرتی ہے اگر آپ یہ جاننا چاہیں تو جدید تنقید کو دیکھئے کہ وہ دعوٰی تو ہیئتی اور اسلوبیاتی ہونے کا کرتی ہے لیکن بجائے ان نظموں پر جو ہیئتی حسن کا نمونہ ہوں طبع آزمائی کرنے کے وہ غزل کے مفرد اشعار میں رعایتِ لفظی کے پہلو تلاش کرنے پر قناعت کرتی ہے۔ یہ بھی کوئی حیرت کی بات نہیں کہ جدیدیت نے ہمارے یہاں نثر کو شاعری سے کم تر گردانا اور نثری اصناف کو فنکاری کے دائرے سے خارج کیا۔ تنقید اور تخلیق دونوں سطح پر جدیدیت جن مقاصد کو لے کر اٹھی تھی، نتائج ان کے برعکس برآمد ہوئے۔

اس میں شک نہیں کہ مغرب کا نیا ناول، یا تجرباتی ناول روایتی ناول سے بہت ہی مختلف چیز ہے۔ یہ ناول روایتی ناول کے طریقۂ کار حقیقت نگاری سے کھلا انحراف ہے۔ انحراف کے بعد ناول مختلف صورتیں اختیار کرتا ہے اور ہمارے نئے افسانہ کی طرح محض اس کے علامتی اور شاعرانہ بننے پر اصرار نہیں کرتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ علامتی جمالیات شعریت کی طرف مائل ہوتی ہے اور وہ جو افسانہ کو علامتی بناتے ہیں ان کی کوشش ہوتی ہے کہ علامتی تخیّل کی کارپردازی کے ذریعہ شعری تاثر پیدا کریں۔ اس مقصد کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ ناول اور افسانہ سے اس بدصورت کھردرے اور غیر شاعرانہ مواد کا اخراج کریں جسے روایتی اور حقیقت پسند ناول اپنے دامن میں لیے ہوئے تھا۔ یہاں افسانہ تجرید کے اسی عمل کو اپناتا ہے جو شاعری کو زمین سے بلند کرتی ہے اور اس میں ترفع، تعمیم اور ماورائیت کے عناصر پیدا کرتی ہے۔ علامتی افسانہ میں زبان کے حسّاس استعمال کے امکانات بھی بڑھ جاتے ہیں کیونکہ تجریدیت کی طرف مائل ہونے کے سبب اب زندگی کا مواد دلچسپی کا مرکز نہیں رہا، لہٰذا افسانوی ہیئت کے عناصر یعنی زبان، اسلوب، علامت، استعارہ، امیج وغیرہ شاعری کی مانند اپنا حسن لٹا سکتے ہیں اور کسی اور چیز کی طرف دھیان کو منتقل کیے بغیر پڑھنے والے کی توجہ فی نفسہٖ انہی عناصر پر مرکوز ہو سکتی ہے۔ گویا نثر سے شاعری کا لطف لیا جا سکتا ہے۔ آرٹ کے مقام کو پہنچنے کے لیے فکشن کے لیے ضروری ہے کہ وہ شاعرانہ بنے اور شاعرانہ بننے کے لیے ضروری ہے کہ وہ علامتی اور تجریدی بنے۔ بہر صورت حقیقت نگاری سے دامن چھڑانا ناگزیر ہے کہ حقیقت نگاری کے دائرہ میں رہ کر فکشن کھردرا اور ارضی ہی رہے گا اور آرٹ اور شاعری کے مقام کو نہیں پہنچ سکے۔ اب رہا یہ سوال کہ کیا ناول اور افسانہ شاعری بن سکتے ہیں تو اس کا کوئی اطمینان بخش جواب آرٹ کے ان پرستاروں کے پاس نہیں ہے۔ فرض کیجئے کہ ناول اور افسانہ شاعری نہیں بن سکتے تو وہ کہیں گے یہ ان کی بدنصیبی ہے۔ وہ غیر فنکارانہ اور غیر تخلیقی ہیں اور رہیں گے اور ان کا ذکر خواہ مخواہ آرٹ کے زمرے میں نہیں کرنا چاہئے۔ آرٹ کے زمرے میں موسیقی اور مصوّری کے ساتھ صرف شاعری کا ذکر ہونا چاہئے۔ شاعری چیزے دیگراست اور ناول اور ڈراما GROSS-ART ہیں۔

سرِ دست تو اس افسوس ناک صورتِ حال کا مجھے ایک ہی حل سمجھائی دیتا ہے کہ نیا اواں گارد پیدا ہو اور ادب کی آرٹی شخصیتوں کے سامنے اپنا GROSS-ART پیش کرے۔ جرأت سے اعلان کرے کہ اگر شاعری موسیقی کی پاکیزگی کو نہیں پا سکتی تو افسانہ شاعری جتنا مطہر بننے کی کیوں کوشش کرے۔ اس میں یہ کہنے کی جرأت ہو کہ

جناب ایک ناول لکھا ہے اور ناول کے معنی وہی ہیں جو سطح پر نظر آتے ہیں۔ سٹیشن کا پلیٹ فارم جب بھانت کے کپڑوں میں ملبوس بیبوں سے بھرا ہوا ہو تو وہ شخص جو اتفاق سے سوٹ پہن کر نکل آتا ہے وہی سب سے الگ دکھائی دیتا ہے۔ فیشن جب اتنا عام ہو جائے کہ سوائے علامت کی چندھی کے کہانی کے پاس اپنا تن ڈھانپنے کی کوئی سبیل نہ ہو تو لباسِ سادہ برہنگی اور مشاطگی دونوں کا جواب ہے۔ خصوصاً اس برہنگی کا جو خود آگاہ فنکاری کی مانند مشاطگی سے حاصل کی گئی ہو، میں حقیقت نگاری کی باز آفرینی کی بات نہیں کر رہا بلکہ آرٹ کی اس سہجتا کی بات کر رہا ہوں جو اس وقت عنقا ہو جاتی ہے جب ہر شخص آرٹ پیدا کرنے پر کمر بستہ ہوتا ہے اور آرٹ کی خاطر افسانہ نگاری تک بھول جاتا ہے۔ یہ سہجتا حسینہ کے الڑھ پن کی مانند آرٹ کی دلربائی کی ضامن ہے۔ اواں گارد اپنے فن کے بارے میں ضرورت سے زیادہ ہی خود آگاہ ہوتا ہے۔ جس نئے اواں گارد کی ہمیں ضرورت ہے وہ بلند بانگ دعوؤں اور فنکارانہ PRETENSIONS کے بغیر سہجتا سے کوئی ایسی چیز لکھ دے جسے دیکھ کر آرٹ کے صنعت گر بھی لحہ بھر کے لیے چونک اٹھیں کہ اچھا! سخن وراس طرح سہرا کہتے ہیں۔

مَنفِی اَوُر مَثبَتُ اَقدار کا مَسئلۂ

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

مَنفی اَور مَثبت اَقدار کا مَسئلہ

تنقید کے پیش امام چوں کہ پیش امام ہوتے ہیں اس لیے شاعروں کو باجماعت نماز پڑھانا اپنا فرضِ منصبی سمجھتے ہیں۔ صف بندی سے پیش تر وہ یہ دیکھتے ہیں کہ شعرا حضرات باوضو ہیں یا بے وضو۔ باوضو شاعری کے ارکان یہ ہیں:

رجائیت۔ انسان دوستی، عوام دوستی، امن دوستی، زندگی سے پیار، معاشی آسودگی، سائنسی نظر، عقل کی روشنی، انصاف، رواداری، یقین، اعتماد، محبت، حُسن مسرّت، سماجی ذمّے داری، شعور وغیرہ۔

بے وضو شاعری کی لیبل بازی کچھ اس قسم کی ہوتی ہے۔

قنوطیت، کلبیت، افسُردگی، تنہائی، مایوسی، خوف، تردّد، غیر محفوظیت، ذات کا کرب، موت، جارحیت، انسان دشمنی، عوام دشمنی، عقل دشمنی، انقلاب دشمنی، امن دشمنی، جہاں بے زاری، لایعنیت، نراج، انحطاط، مریضانہ ذہنیت، سریت، لاشعور، تحت الشعور وغیرہ وغیرہ۔

نقاد شاعری کی بکتر بند مکتبی تقسیم کا اس قدر خوگر ہوتا ہے کہ نظم دیکھتے ہی مندرجہ بالا نشانیوں میں سے چند کو پسند کر کے نظم کے ماتھے پر چپکا دیتا ہے۔ تاکہ تلک کو دیکھتے ہی لوگ جان جائیں کہ نظم کی نات ذات اور گوت کیا ہے۔

سیاہ اور سفید کے خانوں میں شعر و ادب کی ایسی ملّایانہ تقسیم نہ صرف ناگوار ہے بلکہ بے معنی ہے۔ ایسی تقسیم کی بنیاد پر کسی معتبر اور قابلِ احترام تنقیدی روایت کی تعمیر ممکن نہیں۔ زندگی اور آرٹ کو ایسے چوکھے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ زندگی اپنے معنی موت ہی سے پاتی ہے اور موت کو زندگی کے بغیر سمجھا نہیں جا سکتا۔ قنوطیت رجائیت ہی کی پیدا کردہ ہے اور رجائیت قنوطیت کی۔ اچھا نقاد فن کار کے احساس کے سفر پر نظر رکھتا ہے، اور احساس نہ مکمّل طور پر نفی کی منزل میں ہوتا ہے نہ اثبات کی منزل میں۔ احساس کی دُنیا میں انکار اور اقرار، ردّ و قبول ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور آدمی حقیقت سے فرار کرتا ہے تو حقیقت کو ساتھ ہی لے کر چلتا ہے۔ موت کا خوف زندگی کے پیار کو جنم دیتا ہے اور زندگی کا پیار زندگی کے چھن جانے کا خوف پیدا کرتا ہے اور یہ خوف زندگی سے وابستگی کو شدید تر بناتا ہے، اور یہ وابسگی بھی نیستی کے اندھیروں کے سامنے اتنی حقیر معلوم ہوتی ہے کہ پھر تنہائی تردّد اور ویراگ کا احساس بیدار ہوتا ہے جو زندگی سے شدید تر وابستگی کو جنم دیتا ہے۔ تنہائی کا احساس پوری خارجی دُنیا کا احاطہ کرتا ہے اور غم کا احساس نشاط کے تمام پہلوؤں کو سمیٹے ہوتا ہے۔ لاگ لگاؤ کا رنگ لیے ہوتی ہے اور نفرت محبت کا۔ جہاں بے زاری بھی جہاں سے لگاؤ کی ہی آئینہ دار ہوتی ہے۔ غیر محفوظیت کا احساس محفوظ اور پائدار چیزوں کی آرزومندی کو جنم دیتا ہے اور بھری پُری دُنیاؤں کو تراشتا ہے جو اس احساس کے ہول کو ختم کر سکیں۔ احساس کی دُنیا

میں ہر رنگ دوسرے رنگ میں مل کر ایک نیا رنگ پیدا کرتا ہے اور یہ نیا رنگ دوسرے رنگ میں مل کر ایک اور رنگ ایجاد کرتا ہے۔ رنگوں کی یہی گھلاوٹ شاعری کو تہہ دار، پیچیدہ اور OBLIQUE بناتی ہے۔ کیا غزل کی شاعری غم ونشاط، امید ونومیدی، آرزو وشکستِ آرزو، تمنا وحسرتِ تمنا کی مختلف اور متضاد جذباتی کیفیتوں کا آئینہ خانہ نہیں ہے اسی لیے کوئی شاعر نہ مکمل طور پر قنوطی ہوتا ہے نہ رجائی، تنہائی پسند نہ جلوت پسند، نہ کلبی نہ انسان دوست، نہ بیمار نہ تندرست، اسی لیے قنوطیت اور جائیت، کلبیت اور انسان دوستی، تردّد اور تنہائی وغیرہ ادبی اقدار نہیں، محض ذہنی کیفیات اور رویے ہیں اور اس کے ہونے یا نہ ہونے سے ادب اچھا بنتا ہے نہ بُرا۔ چنانچہ ایسی باتیں کہ زندگی کی طرف فلاں شاعر کا رویّہ منفی ہے، یا فلاں شاعر قنوطیت یا کلبیت یا تنہائی اور تردّد کا مارا ہوا ہے۔ اس شاعر کی شاعری کے متعلق کوئی بصیرت افروز بات نہیں بتاتی۔ کیا آپ دُنیا کے کسی بھی فن کار کے متعلق یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کا فن قنوطیت، غم پسندی، تشویش وتردّد جہاں بے زاری اور کلبیت کے عناصر سے بالکل پاک ہے اور موسمِ بہار میں لہلہاتے چمن کا نظارہ پیش کرتا ہے۔ داخلیت اور خارجیت، قنوطیت اور رجائیت، صحت منداور غیر صحت مند الفاظ ادبی تنقید میں ان COUNTERS کی مانند ہیں جو کوئی نقد رقم وصول نہیں کرتے۔ داخلیت کا معاملہ لیجیے۔ کیا داخلیت کوئی ادبی قدر ہے جس کے ہونے یا نہ ہونے سے شاعری کِھلتی یا مُرجھاتی ہے۔ کیا آپ کہہ سکتے ہیں کہ میر وغالب کی شاعری داخلیت کا شکار ہے اور اقبال اور جوش کی نہیں۔ ایک معنی میں تو اقبال، میر سے بھی زیادہ اپنی ذات کے زنداں کے اسیر نظر آتے ہیں۔ اپنی فکر، آدرش اور نظامِ فلسفہ میں وہ اتنے گھرے ہوئے ہیں کہ انسانی دُنیا اور خارجی کائنات کے سیکڑوں مظاہر ان کی نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔ انسان کی جبلّی خواہشوں اور تمدّن کے ٹکراؤ سے آدمی کی جذباتی دُنیا میں جو شرارے پھوٹتے ہیں، اقبال انھیں قابلِ اعتنا نہیں سمجھتے۔ ان کے لیے انسان کے مابعد الطبیعاتی اور تمدّنی مسائل زیادہ اہم ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اقبال کی شاعری اہم نہیں۔ مطلب صرف یہ ہے کہ اپنی تمام خارجیت کے باوجود اقبال بھی اپنی فکر اور ذات کے اسیر ہیں۔ نہ وہ کسی نظامِ فلسفہ کے اسیر ہیں نہ آدرشوں کے حلقہ بگوش۔ اُن کی آنکھ ہر رنگ میں واہو جاتی ہے۔ اُن کی ذات وہ آئینہ خانہ ہے جس میں انسان کی جذباتی زندگی..... وہ زندگی جو انسانی تعلقات سے عبارت ہے، (اور یہ تعلقات عورت سے لے کر خدا تک پھیلے ہوئے ہیں) اپنی تمام آرزومندی اور نارسائی اور کرب ونشاط کے ساتھ جلوہ فگن ہے۔ پھر تخلیقِ فن بذاتِ خود ایک داخلی عمل ہے۔ شاعر کی ذات، اس کے اندرون، اس کی رُوح کے گہرے اندھیرے پانیوں سے فن پارہ کنول کے پھول کی مانند کِھلتا ہے، گو ہم نہیں جانتے کہ جڑیں کہاں تک پھیلی ہوئی ہیں اور کون سے سانپ اُن سے لپٹے ہوئے پھنکارتے رہتے ہیں۔ لیکن فن نہ فن کار کی ذات تک محدود رہتا ہے نہ اس کی زندگی کا اعتراف نامہ نہ محض شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ فن کار ایک زندہ ORGANISM ہی کی مانند عناصر کائنات کو اپنی ذات میں جذب کرتا ہے اور فن کار چونکہ اپنی شخصیت کو مسلسل میڈیم میں بدلتا رہتا ہے، یعنی ذات کو کانچ کے مانند شفاف کرتا رہتا ہے، اس لیے فن اس کی ذات سے تخلیق ہونے کے باوجود اُن آفاق ہی کا عکس دکھاتا ہے جو فن کار کی ذات میں گم ہوتے ہیں۔ تخلیقِ فن کے ایسے پُراسرار پیچیدہ عمل کو خارجیت اور داخلیت کے خانوں میں کیسے تقسیم کیا

جاسکتا ہے۔ اجنتا پر نظم لکھنے والے شاعر بھی ان تاریک گپھاؤں میں انہی بتوں کونصب کرتے ہیں جو ان کے تخیل کے سومنات میں تراشے گئے ہیں۔ لہٰذا ایسی باتیں بھی بے معنی ہیں کہ فلاں شاعر کی فلاں نظم اجنتا کے متعلق کچھ نہیں بتاتی اور اس نظم کا اطلاق کسی اور عمارت پر بھی ہوسکتا ہے۔ نظم بذاتِ خود ایک فن پارہ ہے جو خارجیت اور داخلیت، اجنتا کے غار اور تخیل کے سومنات، کے کیمیاوی عمل کا نتیجہ ہے، اور میرے لیے صرف اتنا کافی ہے، میراجی کو ہمارے یہاں سب سے زیادہ داخلیت زدہ شاعر مانا جاتا ہے، لیکن میراجی کی پوری شاعری سمندر، پہاڑ، نیلا گہرا آسمان، بل کھاتی ندیوں، تالابوں، جنگلوں، چاند سورج اور ستاروں ماتھے کی بندی، کاجل کی لکیر، پھولوں کی سیج، سرسراتے ملبوس اور بدن کے لہو کی آگ کی شاعری ہے۔ جو شاعر مَن کا بھید اور رات کی بات کہنے کے لیے پوری کائنات اور مظاہرِ فطرت اور اساطیر کی دُنیا پر اپنے تخیل کا جال پھینکتا ہو وہ بھلا داخلی شاعر کیسے ہوسکتا ہے؟

اگر فن کار اس دُنیا میں تنہائی غیر محفوظیت، موت کا خوف محسوس کرتا ہے تو بھلا ہم اس معاملے میں کر بھی کیا سکتے ہیں۔ کیا ہم اس سے یہ کہیں گے کہ شہر میں نمائش لگی ہے، گھوم آؤ، سرکس آیا ہے دیکھ آؤ، دو چار دوستوں کو لے کر پکنک پر چلے جاؤ، اشرف علی تھانوی کے مُرید بن جاؤ، نمازیں پڑھو، روزے رکھو میاں!----- کیا نقاد نے نینی تال، یا پانڈیچری میں کوئی آشرم کھول رکھا ہے جہاں وہ رُوحانی خلفشار میں گرفتار فن کاروں کو ذہنی سکون، شانتی اور دھیان گیان کے آداب سکھاتا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو فن کار کے خوف اور خلفشار کا ذکر کرتے وقت نقاد کے لبوں پر مہایوگی کی برہم چیتنا والی مُسکراہٹ کیوں کھیلنے لگتی ہے؟ وہ کیوں اس طرح بات کرتا ہے گویا وہ دانائے راز ہے، اور تمام رُوحانی آزمائشوں سے گزر کر موکش پراپت کر چکا ہے۔ کیا نقاد کے پاس رُوح القدس آتے ہیں؟ اس پر ربانی پیغامات نازل ہوتے ہیں؟ کیا وہ ایسے نظامِ فکر کی تشکیل کر چکا ہے جس میں زندگی کے ہر سوال کا جواب موجود ہو؟ کیا اُسے وہ فلسفہ ہاتھ آیا ہے جو کائنات وحیات وممات کے تمام اسرار و رموز کا آخری تسلی بخش حل ثابت ہوا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو نقاد کو رُوحانی پیشوا، کال درشٹا، نفسیاتی معالج اور رہبرِ وقت کا پوز ترک کر کے اپنے کام سے کام رکھنا چاہیے۔

اگر فن میں تجربہ کی "ISNESS" کی طرف نقاد کا رویہ ٹھیک نہیں ہے، یعنی اگر وہ فن کار کی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کو جیسی کہ وہ ہیں قبول نہیں کر پاتا، اور اس وجہ سے چیں بہ جبیں رہتا ہے کہ فن کار انسان اور زندگی کے متعلق بعینہٖ اسی کی طرح کیوں محسوس نہیں کرتا ہے۔ تو تنقید یا تو حکیم کا نسخہ بنتی ہے یا فرمائشی پروگرام۔ ہم فنکار کو بتاتے ہیں کہ اس کا احساس غلط ہے، اس کی تردّد اور تنہائی کی باتیں پسندیدہ نہیں، اسے حُسن ونشاط وکامرانی کے نغمے گانے چاہئیں۔ یعنی فن کار کو چاہیے کہ نقاد کی خوشنودی کے لیے اپنے ذاتی تجربات تک کو جھٹلائے اور نقاد کے مجوزہ جذباتی رویے اختیار کرے۔ گویا ہم سمجھتے ہیں کہ فکر وفلسفہ اور منطق ودلائل کے زور پر کسی کے احساس کی طرز تک کو بدلا جاسکتا ہے۔ یعنی اگر ہم دلائل سے ثابت کردیں کہ افسردگی، غم زدگی، قنوطیت اور تنہائی غلط چیز ہے تو آدمی گویا افسردہ اور قنوطی ہونا بند کردے گا۔ بدصورت، بدبودار مردنوخیز منکوحہ بیویوں کو ہم بستری کے لیے راغب کرنے کے لیے احادیث کو عجیب وغریب معنی پہناتے ہیں۔ وہ بھولتے ہیں کہ احساس فکر وفلسفہ کا نہیں بدن کا معاملہ ہے اور

بدن کا اپنا میکنزم ہے۔

اچھا نقاد اس بات کا خاص طور پر خیال رکھتا ہے کہ اس کا حقیقت کا بیان (STATMENT OF FACT) قدر کا بیان (STATEMENT OF VALUE) نہ بننے پائے۔ اگر کسی شاعر کے یہاں خوف وتردد اور تشویش کا بیان شاعر کی ذہنی کیفیت کے عکس کے طور پر ملتا ہے اور اگر شاعر خود انھیں اخلاقی رویّوں کے طور پر استعمال نہیں کرتا تو پھر نقاد کو چاہیے کہ وہ شاعر کی ذہنی کیفیات کو سمجھے، اور تاوقتیکہ کہ وہ اس ذہنی کیفیت کا فن پارے کی روشنی میں بھرپور نفسیاتی تجزیہ نہ کر پائے، اسے فن پارے کے اچھا یا بُرا ہونے کا سبب قرار نہ دے۔ کیوں کہ ذہنی کیفیت فی نفسہٖ شاعری کو نہ اچھی بناتی ہے نہ بُری۔ ایلیٹ کی بات یاد کیجیے کہ نقاد کا کام یہ دیکھنا ہے کہ فن کار جس حقیقت کو پیش کر رہا ہے اسے ٹھیک سے دیکھ رہا ہے یا نہیں۔ اگر ٹھیک سے دیکھ رہا ہے تو کامیاب ہے۔ اگر نہیں دیکھ رہا ہے تو ناکام ہے۔ اگر آپ واقعی یہ سمجھتے ہیں کہ تنہائی اور مایوسی، خوف اور قنوطیت کا ادب اچھا ادب نہیں ہوسکتا تو پھر پوری بیسویں صدی کے ادب پر آپ سے معنی خیز گفتگو کا کوئی امکان ہی نہیں رہتا۔ کیوں کہ گوناگوں تاریخی وجوہ کی بنا پر بیسویں صدی انسانی تاریخ کی سب سے بے قرار صدی رہی ہے اور اس صدی کا پورا ادب اسی بے چینی اور خلفشار کا آئینہ دار رہا ہے۔ اگر آپ کا دل کمزور اور اعصاب حساس ہیں اور ڈاکٹر نے آپ کو صبح ہوا خوری، شام کو بڈمینٹن اور رات کو ٹھنڈے پانی سے غسل کا مشورہ دیا ہے تو پھر مناسب ہے کہ ایسی کتابوں سے پرہیز کریں جو کلیجے میں گھونسا مارتی اور راتوں کی نیند حرام کرتی ہیں۔ دُنیا میں ویسے بھی اُن لکھنے والوں کی کمی نہیں ہے جو انسانی عظمت، سُرخ سویرا اور روشن مستقبل پر اُدھار کھائے بیٹھے ہیں۔ آپ اسے اچھا سمجھیں یا بُرا، بہرحال یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اشتراکی ادیبوں کی سہل رجائیت میں اہلِ ایمان کی وہ عقیدت مندی جھلکتی ہے جو کم از کم آج کے متشکک ذہن کو قبول نہیں۔ تشکیک کی بے چینی بہ ہر صورت اندھی عقیدت کی خود اطمینانی سے کہیں زیادہ پسندیدہ چیز ہے۔ اگر فن کار کے یہاں تنہائی، تردد، خوف، مایوسی، قنوطیت اور لایعنیت کی کیفیات از خود عائد کردہ مستعار اور خود آگاہ نہیں ہیں بلکہ حقیقی ہیں اور رُوح کی گہرائیوں سے اُبھری ہیں اور پورے فن کارانہ خلوص اور شدّت کے ساتھ پیش کی گئی ہیں، تو ہمیں انھیں قبول کرنا چاہیے کیونکہ فن کار کا تجربہ ہمیں انسان کے متعلق کچھ بتاتا ہے اور ہر وہ تجربہ جو انسان، زندگی اور کائنات کے متعلق ہمارے علم و آگہی کے آفاق کو وسیع کرے اپنی ایک قدر رکھتا ہے۔ انگریزی میں کہاوت ہے کہ سمجھنا معاف کرنا ہے۔ ہم آدمی کو سمجھیں گے تو اس کی بے شمار کمزوریوں، لغزشوں اور خطاؤں کو درگزر بھی کریں گے۔ زندگی میں کامیاب، سُکھی، خوش اطوار اور خوش اخلاق ہونے کے باوجود راست بازوں کی خود اطمینانی کا شکار نہ ہوں گے، بلکہ زندگی کی بنیادی المناکیوں کا احساس ہمیں دلِ دردمند اور نگاہِ بلند عطا کرتا رہے گا۔ اور ہمیں خود پسندی، کم ظرفی اور سفلی خواہشات کے دلدل میں گرنے نہ دے گا۔ آرٹ، زندگی اور آدمی کا یہی عرفان عطا کرتا ہے۔ فن کار اپنی ایک زندگی میں ہزاروں انسانوں کی زندگیاں جیتا ہے، وہ ایما بھی ہے اور اینا بھی، آتھیلو بھی اور مکبتھ بھی۔ وہ اپنی ہی آگ میں نہیں بلکہ دوسروں کی آگ میں بھی جلتا ہے۔ اپنا ہی غم نہیں بلکہ دوسروں کا غم بھی جھیلتا ہے۔ اخلاق پسند آدمی صرف اپنی ہی زندگی جیتا ہے، یہی نہیں بلکہ چاہتا ہے کہ دوسرے لوگ بھی اسی کی زندگی

جئیں۔ وہ چاہتا ہے کہ تمام دُنیا اُن پابندیوں کو قبول کرے جو اس نے اپنی زندگی پر عائد کی ہیں تمام انسان اس رنگ میں رنگ جائیں جو اسے مرغوب ہے۔ اس کے ہوتے ہوئے اگر کوئی تشویش و تردّد کا شکار ہے تو اپنی غلطیوں کا خمیازہ بھگت رہا ہے۔ اپنے گناہوں کی سزا پا رہا ہے۔ یہ راست باز خود مطمئن آدمی نہیں جانتا اور جان بھی نہیں سکتا کہ زندگی کی قبا میں درد کے پیوند کیوں لگتے جاتے ہیں، جامِ مسرّت میں آنسو ڈھلک پڑتے ہیں، رات کی خاموشیوں میں بدن کیوں تڑپتے رہتے ہیں، اور کوئی اپنا ہو کر بھی کیوں اپنا نہیں ہوتا اور اپنے بھی کیوں پرائے ہو جاتے ہیں اور سیراب ہو کر بھی زندگی کیوں پیاسی رہتی ہے، اور سب کچھ پا کر بھی نارسائی کا احساس کیوں ناسور بنتا چلا جاتا ہے۔ یہی وہ باتیں ہیں جو آرٹ کا موضوع ہیں اور جو اخلاق پسند آدمی کی دسترس سے باہر ہیں۔ ہر شخص کو اپنے اخلاقی معیاروں پر پرکھنا، اپنی خواہشوں اور مطالبات کے مطابق اسے ڈھالنا اپنی کسوٹی پر پورا نہ اُترنے کی صورت میں اسے مطعون اور گردن زدنی قرار دینا، تُند مزاج اور تنگ نظر معلم اخلاق کا رویہ ہے۔ یہ تو انسانی رواداری کا بنیادی تقاضا ہے کہ ہم دوسرے آدمی کی فکر، احساس اور جذباتی نظام کو نہ صرف برداشت کریں، بلکہ اس کا احترام بھی کریں۔ ہمارے روشن خیال اخلاق پسند نقاد اس وجہ سے فن کاروں کی سرزنش کرتے ہیں کہ فن کار کیوں اُن کی طرح سوچتا اور محسوس نہیں کرتا۔ صاف بات ہے کہ وہ ایسا اس لیے نہیں کرتا کہ فن کار کو جس صورت حال کا سامنا ہوتا ہے وہ نقاد کی نہیں ہوتی۔ ہر فرد ایک مخصوص صورت حال میں ایک مخصوص جذباتی تجربے سے گزرتا ہے اور اس تجربے کی تشکیل میں خارجی حالات کے ساتھ ساتھ فرد کا مزاج، نفسیاتی ساخت اور شخصیت کا بھی بڑا اثر ہوتا ہے۔ لہٰذا ایسا تقاضا کرنا کہ فلاں حالات میں سب لوگوں کو ایک ہی طرح سوچنا اور محسوس کرنا چاہیے مناسب نہ ہوگا۔ ہر آدمی اپنی ذہنی اور نفسیاتی افتاد کے مطابق ہی سوچے گا اور محسوس کرے گا۔ اگر نقاد فن کار سے اس وجہ سے غیر مطمئن ہے کہ فن کار تنہائی اور قنوطیت کی بات کیوں کرتا ہے اور رجائیت سے لبریز کھلنڈرے شعر کیوں نہیں کہتا تو وہ فن کار سے ایسی چیز کا مطالبہ کر رہا ہے جو وہ مزاجاً اور طبعاً دینے کا اہل نہیں۔ نقاد کی غیر اطمینانی کی وجہ RATIONAL نہیں کیوں کہ نقاد کا مطالبہ REASONABLE نہیں۔ افسردہ طبع فن کار سے نشاط کے نغموں کا مطالبہ ایسا ہی ہے جیسا سرمد سے پورا کلمہ پڑھنے کا مطالبہ۔ یعنی ان معاملوں میں بھی کوئی زبردستی ہے۔ آدمی لا کے مقام میں ہے سو ہے۔ بھلا مُلّاؤں کے فتوؤں سے تو وہ اثبات کے مقام میں داخل ہونے سے رہا۔ لہٰذا نقاد کے لیے اب دو ہی راستے رہ جاتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ جسے منفی شاعری کہتا ہے اسے پڑھے ہی نہیں۔ دوسرا یہ کہ پڑھے اور پڑھ کر بتائے کہ اسے ایسی شاعری کیوں ناپسند ہے۔ دُوسری صورت میں اسے ایک REASONABLE آدمی کی طرح بات کرنی ہوگی۔ مثلاً اسے سب سے پہلے تو یہ ثابت کرنا ہوگا کہ تنہائی، مایوسی، خوف، تردّد، غیر محفوظیت وغیرہ وغیرہ قسم کے احساسات سے اچھی شاعری پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔ ایسا ثابت کرنا نقاد کے لیے ممکن نہیں کیوں کہ ہمارا دُنیا بھر کے ادب کا تجربہ بتاتا ہے کہ ہمارے افسردہ ترین نغمے ہی ہمارے شیریں ترین نغمے ہیں، اور میرؔ میں تنہائی اور افسردگی، غالبؔ میں قنوطیت، خیامؔ میں خوف اور غیر محفوظیت، حادی جذبات رہے ہیں۔ وجود کا تجربہ بذات خود المیہ اور قنوطی ہے۔ لہٰذا ایسی بات ثابت کرنا نقاد کے لیے مخالف

دھارے یں تیرنے کے مترادف ہے۔ اسی لیے نقاد دھارے میں نہیں کودتا۔ صرف کنارے پر کھڑے رہ کر فتوے بازی کرتا ہے۔ حالاں کہ بطور نقاد کے اسے چاہیے کہ ناپسندیدہ نظم کا تجزیہ کرکے بتائے کہ نظم جس خیال، احساس اور جذبے کی تجیم ہے وہ کیوں ناگوار ہے۔ ایسا تجزیہ اسے بتائے گا کہ مثلاً نظم اس لیے خراب نہیں ہے کہ اس میں تنہائی یا خودکشی کے جذبے کا بیان ہوا ہے بلکہ شاعر کے بہت سے ناپختہ شخصی رویے یا نوشابانہ نرگسی احساسات اس خیال یا جذبے کے ساتھ نتھی ہوگئے ہیں یا نظم کا فارم جذبے کو سنبھال نہیں سکا ہے، اور اس طرح نظم، مصنوی یا لفظی تناقص کا شکار ہوگئی ہے۔ اس طرح نظم کا تجزیاتی مطالعہ نظم کی قدر کا تعین کرے گا اور تنقید لیبل سازی کے عیب سے محفوظ رہے گی۔ نقاد کو اس وقت یہ بھی معلو ہوگا کہ فن کار کی نفسیاتی اور جذباتی اُلجھنوں کا حل اس کے حیطۂ اختیار سے باہر ہے اپنی الجھنوں کو فن کار ہی سلجھا سکتا ہے کیوں کہ خود آ گہی، دروں بنی اور عرفانِ ذات کے بغیر شخصی اُلجھنوں اور نفسیاتی اور رُوحانی مسائل کو سُلجھایا نہیں جاسکتا، اور ادبی نقاد کو نہ تو ماہرِ نفسیات کا رول زیب دیتا ہے نہ سالکِ راہ کا۔ کیوں کہ رول بہ ہر صورت رول ہے، ذات کا اظہار نہیں۔ اگر نقاد سمجھتا ہے کہ اس کے پاس ایک دَور کے رُوحانی خلفشار اور سماجی انتشار کا علاج ہے تو ادبی تنقید اور جمالیات اس کی سرگرمی کا موزوں دائرہ نہیں اسے بطور رُوحانی پیشوا اور سماجی مفکّر کے روحانیات اور سماجیات پر فلسفیانہ مقالات لکھنے چاہئیں۔ ممکن ہے وہ دوسرا آر د بند وگھوش اور کرشنا مورتی بن جائے۔ لیکن ادبی تنقید کے دائرے میں رہ کر دانائے راز کا پوز اختیار کرنا نہایت ہی نازیبا حرکت معلوم ہوتی ہے۔

کوئی انجان، موہوم تردّد رُوح کے اندھیروں سے غبار کی مانند اُٹھتا ہے اور باہر نکلنے کے لیے روزن و شگاف تلاش کرتا ہے۔ عام آدمی کو باورچی خانے کا دروازہ اور فن کار کو ادب کی دہلیز ہاتھ لگتی ہے۔ ایک بیوی پر اور دُوسرا شاعری پر برستا ہے یہ نہ سمجھیے کہ میں شاعری کو BLUE MOOD کا اظہار سمجھتا ہوں۔ لیکن میں سوچتا ہوں کہ یونائی یا اکتاہٹ پر بادلیئر کی نظمیں کون سی ذہنی کیفیت کا بیان ہیں۔ ابھی تک ہارے نقاد تنہائی کے معنی لغت میں تلاش کرتے ہیں، اور وہ سمجھتے ہیں کہ شاعر کی تنہائی اس شوہر کی تنہائی سے مختلف نہیں ہے جس کی بیوی میکے گئی ہو۔ ایک پہناور اور خاموش اور پُراسرار کائنات میں ایک شررجستہ کی تنہائی کیا ہوتی ہے اسے سمجھنے کے لیے اگر ہمارے نقاد بادلیئر نہیں پڑھ سکتے تو کم از کم خیام ہی کا ڈھنگ سے مطالعہ کرتے۔

ترقی پسند آدمی کے باطن، اس کی جذباتی، رُوحانی اور نفسیاتی اُلجھنوں کے نام سے کتنا بدکتے ہیں یہ جاننے کے لیے آپ ان کے سامنے فرائڈ کا نام لے لیجیے۔ ان کی لگ بھگ وہی حالت ہوگی جو مسلمان کا نام لینے سے بلراج مدھوک کی ہوتی ہے۔ یعنی دونوں کی شدّھی لازمی ہے۔ چنانچہ ممتاز حُسین لکھتے ہیں:

> ''اس رجعت پسند فلسفے کو (یعنی تحلیل نفسی کو) پاکستان اور ہندستان کی حکومتیں استعمال کررہی ہیں۔ آج دونوں ہی ملکوں میں فوجی اسکولوں کے ساتھ علاج کے لیے مطب بھی کھولے گئے ہیں۔ بالخصوص لاہور میں اس کا بڑا زور ہے۔'' (نئی تدریں، صفحہ ۱۱۵)

ممتاز حُسین کے اسلوب کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ جب گنجلک زبان لکھتے ہیں تو ان کی بات تھوڑی بہت

سمجھ میں آتی ہے، لیکن آسان زبان لکھتے ہیں تو بالکل ہی سمجھ میں نہیں آتی۔ بہرحال اتنی بات تو صاف ہے کہ انھیں تحلیل نفسی کے علاج پر اعتراض ہے۔ ترقی پسندوں کی عسکری ذہنیت سے یہ توقع نہیں رکھی جاسکتی کہ انھیں فوجی اسکولوں پر بھی اعتراض ہو۔ ترقی پسندوں کی شاعری میں فوج کی جو اہمیت ہے اس پر تو ایک مقالہ لکھا جاسکتا ہے۔ بہرحال فوج اگر ناگزیر ہے تو فوجیوں کا بھی تھوڑا بہت خیال رکھنا چاہیے۔ آخر میدانِ جنگ میں توپ کے دھماکوں سے فوجیوں کو جو شاک لگتے ہیں ان کا علاج ہمدرد مرہم سے تو ہونے سے رہا۔ آخر فوجیوں کو زخم دست و بازو پر ہی نہیں لگتے بلکہ ان کے دل و دماغ تک کو بھی گزند پہنچتی ہے۔ لیکن ممتاز حسین جیسے لوگ فوجی بھی ایسے پسند کرتے ہیں جن کا دل و دماغ نہ ہو۔ توپ گاڑیوں پر روبو کی طرح بیٹھے ہوئے ہوں۔ داخلیت کے لفظ سے ترقی پسندوں کی بے زاری کی نفسیاتی وجہ یہی ہے کہ انھیں وہ آدمی ہی پسند نہیں جس کا ایک باطن اور اندرون ہو۔ انھیں وہ آدمی پسند ہے جس کے مسائل صرف سماجی، سیاسی اور اقتصادی ہوں۔ ایسا آدمی کسی اُلجھن، تذبذب، تشکک اور اندرونی کشمکش میں گرفتار نہیں ہوتا۔ وہ ہمیشہ سر پر زخم کھاتا ہے جب کہ ایک بھرے پُرے آدمی کا تو دل، جگر، ضمیر سب کچھ زخمی ہوتا ہے۔ مجھے حیرت ہے کہ یہ لوگ غزل پر اتنے طول طویل مقالے کیسے لکھ ڈالتے ہیں جب کہ غزل کی پوری شاعری زخمِ دل اور زخمِ جگر کی شاعری ہے۔

اس سے پیش تر کہ آپ قرائت سے ''افسردہ دل افسردہ کند انجمنے را'' والی ضرب المثل پڑھیں، میں عرض کردوں کہ ہم یہاں ''شاعری'' کا ذکر کر رہے ہیں، افسردہ مزاج شاعر کی ''صحبت'' کی بات نہیں کر رہے۔ آدمی (چاہے پھر وہ شاعر ہی کیوں نہ ہو) کی صحبت اور شاعری کے مطالعے میں بہت فرق ہے۔ یوں تو شاعری بھی ایک معنی میں کلام ہی ہے اور غنائی شاعری تو خود کلامی کے بہت قریب ہے، لیکن شاعری نہ سنجیدہ گفتگو ہے نہ بے تکلف بات چیت۔ شاعری شعوری صنعت گری ہے، فن کاری ہے اور فن کاری حُسن کی تخلیق ہے، شاعری میں بات، خیال، اور ذہنی کیفیت تخیل کے فن کارانہ عمل کے ذریعے ایک جمالیاتی تجربے میں بدل جاتی ہے۔ اسی لیے ادب اور آرٹ میں فارم کی اتنی اہمیت ہے کیونکہ یہ فن کارانہ فارم ہی ہے جو وارداتِ قلبی کو حُسن عطا کرتا ہے اور اس طرح المناک قنوطی اور ناگوار احساس تک کو نہ صرف ہمارے لیے گوارا بناتا ہے بلکہ ہمیں اس مسرّت سے سرشار کرتا ہے جو صرف فنونِ لطیفہ بخش سکتے ہیں۔ اسی لیے تو کریہہ اور بدصورت چیز بھی آرٹ کا فارم پا کر خوش نما بن جاتی ہے۔ رس شاستر میں بھبّس کو بھی رس ہی مانا گیا ہے۔ مناسب فن کارانہ فارم کی عدم موجودگی میں خوب صورت، مقدس اور صحت مند احساس بھی اپنا اثر کھو دیتا ہے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ تفریحی ادب کی حسین عورتوں میں ہم وہ دل چسپی نہیں لیتے جو شیکسپیئر کی چڑیلوں میں لیتے ہیں، اور پُر رونق شاہی محل اتنے جاذب نظر معلوم نہیں ہوتے جتنی کہ منٹو کی غلیظ کوٹھریاں، قومی، وطنی، اخلاقی اور مذہبی شاعری کا وافر ذخیرہ اعلیٰ فن کاری کے فقدان کی وجہ ہی سے ادنیٰ درجے کی شاعری بن کر رہ گیا ہے۔ قنوطیت، کلبیت اور جہاں بے زاری بھی اسی وقت ناگوار گزرتی ہے جب وہ اپنی خام شکل میں موجود ہوتی ہے اور فنی اور تخیلی تجربہ نہیں بن پاتی۔ اپنی کلبیت کو فنکار جب طاقت درطنز میں بدل دیتا ہے تو سوفٹ کی طرح بڑے آرٹ کا بڑا اسلوب پیدا کرتا ہے۔ اگر نہیں بدل سکتا تو اس کی کلبیت ایک چڑ چڑے آدمی کی

بے رنگ شکایت آمیز گفتگو کی مانند طبیعت کو متغض کرتی ہے۔

ضروری نہیں کہ فن کار اپنی ذہنی کیفیت، وارداتِ قلبی، رُوحانی تردد وغیرہ کو پیش کرتے وقت اخلاقی یا سماجی قدروں کی بات بھی اُٹھائے۔ اس کیفیت کو وہ ایک ایسی حقیقت کے طور پر بھی پیش کر سکتا ہے جو قدروں سے بے نیاز ہو۔ فن کی دُنیا میں اسے یہ آزادی نصیب ہے۔ اپنی آرزومندی اور خواب آفرینی کو نہ تو اسے مُروّجہ اخلاقیات کی کسوٹی پر پرکھنے کی ضرورت ہے، نہ ہی ہم فن کار کو مجبور کر سکتے ہیں کہ وہ اپنی ہر خواہش، آرزو اور فنتاسی کو ہماری منطقی اور عملی دُنیا میں آ کر حق بجانب ثابت کرے۔ اگر ایسا ہوتا تو نہ تو ''بادۂ نورس'' پر ہم اتنی PASSIONATE نظمیں لکھ سکتے، نہ عشقیہ شاعری میں اتنی بے محابا عشق بازی اور شاہد بازی کر سکتے۔ ماضی کی یاد تو بذاتِ خود ایک ذہنی سرگرمی ہے کیوں کہ یاد کا تعلق ذہن ہی سے ہے، ورنہ ماضی کسی کے ہاتھ آتا نہیں۔ اگر شاعر نے کسی نظم میں جنگلوں کی تہذیب کے نوستالجیا کا بیان کیا ہے تو آپ اسے مجبور نہیں کر سکتے کہ وہ صنعتی تہذیب کی طرف اپنے رویّے کی صفائی بھی کرتا پھرے۔ آپ اس سے یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ پھر وہ شہر میں کیوں رہتا ہے اور جنگلوں میں جا کر کیوں نہیں بستا۔ وجہ یہ ہے کہ آرٹ عمل نہیں ہے اور اگر عمل ہے بھی تو KINETIC نہیں ہے۔ یعنی شعر ہمیں کسی عمل پر نہیں اُکساتا۔ خودکشی پر نظم پڑھ کر ہم خودکشی نہیں کرتے اور عشقیہ نظم پڑھ کر ہم عشق بازی نہیں کرتے۔ آدمی کی ذہنی دُنیا محض فکر و شعور کی دُنیا نہیں، بلکہ نوستالجیا خواب آفرینی اور فنتاسی کی بھی دُنیا ہے۔ یہ تو مَیں کہہ ہی چکا ہوں کہ اگر کیسار آدمی بناتا تو روبو ہی بناتا اور اسے وہ ذہن تو کبھی نہ دیتا جو موجودہ صورت میں انسان کے پاس ہے۔ لیکن آدمی کو قدرت نے بنایا اور اسے تخیل کی نعمت سے مالامال کیا۔ تخیل کی اپنی ایک دُنیا ہے، اپنی ایک کائنات ہے۔ غالبؔ جانتے تھے کہ گنجفہ بازِ خیال کیسی کیسی محفلیں برہم کرتا ہے۔ کیسار نہیں چاہتا کہ آدمی سوائے اس دُنیا کے جو اس نے بنائی ہے کسی اور دُنیا میں رہے۔ اسی لیے وہ تخیل کی دُنیا پر پہرے بٹھاتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس کی بنائی ہوئی دُنیا سے غیر مطمئن ہونے کا آدمی کو کوئی حق نہیں، اور آدمی ہے کہ خود خدا کی بنائی ہوئی دُنیا تک سے بے زار ہو جاتا ہے اس دُنیا کو گوارا بنانے کے لیے وہ آرٹ کی دُنیا تخلیق کرتا ہے جو فطرت کی توسیع ہی نہیں بلکہ بہتری ہے۔ آخر ادب کا مطالعہ ایک ذہنی سرگرمی ہے اور ذہنی سرگرمی عمل سے مختلف ہے۔ محض پانی پینے کے تصور سے پیاس نہیں بجھتی، پیاس بُجھانے کے لیے پانی کے پاس جانا پڑتا ہے۔ اگر عشقیہ ناول پڑھ کر آدمی کی جنسی تسکین ہو جاتی تو وہ شادی کے بکھیڑوں میں کیوں پڑتا۔ ہماری افادی ذہنیت نے تفریح اور فرار کے لفظوں کو ایسا اچھوت بنا دیا ہے کہ ہم یہ بات سِرے سے بھول ہی گئے ہیں کہ فنونِ لطیفہ ایک معنی میں تو عمل کی دُنیا سے، کاروباری زندگی سے فرار اور ایک اعلیٰ قسم کی ذہنی تفریح ہی ہیں۔ دن بھر کا تھکا ہارا آدمی جب ریڈیو کے پاس بیٹھتا ہے یا کتاب کھولتا ہے تو وہ جانتا ہے کہ اب وہ کوئی کام نہیں کر رہا۔ کام کا وقت تمام ہوا اور یہ سکون یک سوئی اور تخلیہ کا وقت ہے، اور کتاب رفیقِ تنہائی ہے۔ آرٹ کی دُنیا کو عمل کی دُنیا میں منتقل کرنے میں خدشات ہیں۔ اس بات میں بھی خطرہ ہے کہ آرٹ کی دُنیا تخلیق کرتے وقت آدمی ہمیشہ سوچتا رہے کہ اس کا عمل کی دُنیا پر کیا اثر پڑے گا۔ تساہل پر کیٹس نے نظم لکھی ہے کتنی خوب صورت نظم ہے کیسار تو یہی کہے گا کہ اگر لوگ تساہل پسند ہو گئے تو دُنیا کا کیا ہوگا۔

لیکن نظم پڑھ کرلوگ تساہل پسند نہیں بنتے، کیوں کہ بہترین آرٹ وہی ہے جس کا عمل ذہن پر ختم ہوجائے۔ وہ آرٹ جو آدمی کو کسی عمل پر اُکسائے اخلاقیات اور پروپیگنڈے کے قریب ہوتا ہے اسی لیے اسفل ہوتا ہے۔ ہمارے افادیت پسند نقاد اُن نظموں کو برداشت ہی نہیں کر سکتے جن میں جنگلوں اور جزیروں کا نوستالجیا ہوتا ہے۔ شعروادب میں آدمی اپنی رُومانی آرزومندی کا بیان نہیں کرے تو کہاں کرے گا۔ اپنے ہر خواب، خواہش اور آرزو کو عقلی اور منطقی سطح پر حق بجانب اور جائز ثابت کرنے پر فن کار کو مجبور کرنا ادب کا گلا گھونٹنا ہے۔ اس لیے ایسی باتیں کہ فن کار کی فکر کی کوئی معیّنہ سمت نہیں، یافلاں ادب بے سمتی کا ادب ہے، بے معنی ہیں، ایسے سوالوں کے جواب میں فنکار کو واقعیت (ACTUALATY) کی سطح سے اُتر کر IDEATIONAL یا تجریدی فکر کی سطح پر ''خیالات'' سے اُلجھنا پڑتا ہے۔ فلسفی فکر کے ذریعے، دھیانی دھیان کے ذریعے اور فن کار تخیل کے ذریعے حقیقت کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ منطقی قطعیت کو پہنچنا فن کار کا نہیں فلسفی کا کام ہے۔ حسد کیا ہے آپ شکسپیئر سے نہیں فلسفی سے پوچھیے شیکسپیئر حسد کے بارے میں فلسفیانہ سوچ بچار نہیں کرتا بلکہ آتھیلو کو CONCIEVE کرتا ہے جو حسد پر CONCEPTUAL THINKING سے مختلف قسم کا کام ہے۔ کوئی مائی کالال شیکسپیئر سے یہ نہیں پوچھتا کہ حسد کے بارے میں اس نے کیا سوچا ہے اور کون سے نتیجے پر پہنچا ہے۔ حسد کی حقیقت کے عرفان کے لے وہ اپنے تخیل سے آرٹ کا پورا ایک طلسم باندھتا ہے۔ آپ طلسم میں داخل ہوئے حقیقت آپ پر منکشف ہوگی۔ حقیقت کیا ہے یہ جاننے کے لیے ہی تو شیکسپیئر نے ڈراما لکھا ہے۔ ڈرامے کے باہر شیکسپئر کے پاس حسد کے بارے میں کوئی ''خیالات'' نہیں ہیں۔ دانش مند لوگ فن کاروں سے وہ سوالات نہیں پوچھتے جو صحیح معنی میں فلسفیوں سے پوچھنے چاہئیں فن کار کی فکر کی کوئی سمت نہیں ہوتی کیونکہ وہ جاتری نہیں صحرانورد ہوتا ہے۔ جاتری اس منزل کی طرف جسے ستارے سلام کرتے ہیں ناک کی سیدھ میں بڑھتا جاتا ہے۔ صحرانورد ایک ایک ذرّے کو پُوجتا، ریت کے ٹیلے پر آہو کے بے پرداخرام کو دیکھتا، خارِ مغیلاں سے پاؤں کے آبلے پھوڑتا پانی کی تلاش میں سراب کے پیچھے بھاگتا اور رات کے سناٹوں کی خاموش آوازوں کو سنتا ہے۔ اس آدمی کی کیا سمائیں اور کیا سمتیں جو پورے صحرا کی پہنائی اور پورے دَور کا اضطراب اپنی ذات میں سمیٹے بیٹھا ہو۔ ذرّے کی پہچان یہ نہیں کہ وہ کون سی سمت کی طرف روانہ ہے بلکہ یہ کہ وہ کون سے صحرا کا سمتاؤ ہے۔ فن کار صورت گر ہوتا ہے، ہر لحظہ نیابت بناتا ہے، اسی لیے اس کا کام دیکھنا جذب کرنا اور تخلیق کرنا ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ شاعر کی ذہنی کیفیت ہمیں اس لیے گوارا ہوتی ہے کہ وہ فن کارانہ عمل کے ذریعے حُسن کے تجربے میں بدل جاتی ہے ورنہ اپنی عنصری اور حقیقی حالت میں ہم اس ذہنی کیفیت میں نفسیاتی دل چسپی تو لے سکتے ہیں لیکن اس سے جمالیاتی مسرّت حاصل نہیں کر سکتے۔ اس طرح آپ دیکھیں گے کہ شاعری کا مطالعہ ایک الگ چیز ہے اور شاعر کا نفسیاتی مطالعہ ایک دوسری چیز۔ یہی وجہ ہے کہ ماہرینِ نفسیات جب شاعری کے ذریعے شاعر کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہیں تو شاعری کے جمالیاتی تجربے کو الانگ جاتے ہیں۔ وہ شاعر کے بارے میں بتاتے ہیں کہ وہ تنہائی، احساسِ کمتری، جنسی گھٹن، عورت کے خوف، مایوسی، بے چارگی، مساکیت، ماں کے عشق، باپ سے

نفرت اور نہ جانے کون کون سی چیزوں کا مارا ہوا ہے۔ صاف بات ہے ہم سوچتے ہیں ایسے آدمی کی شاعری بھلا کیا اچھی ہوگی یہی ہماری غلطی ہے۔ ہم نے شاعری کے ذریعے شاعر کو سمجھا، لیکن خود شاعری کی جمالیاتی قدر کو نظر انداز کر گئے۔ یعنی بھول ہی گئے کہ شاعری اگر واقعی اچھی ہے تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ شاعر اپنے شخصی تجربے کو شعری تجربے میں بدلنے میں کامیاب ہوا ہے اور اس لیے بڑا شاعر ہے۔ اور گو بہ طور آدمی کے اس میں چاہے اتنی کمزوریاں ہوں، بہ حیثیت شاعر کے وہ بڑا ہے اور چوں کہ میں شاعری کا قاری ہوں اور ماہر نفسیات نہیں، اس لیے میرا پہلا سروکار شاعری سے ہے اور اگر اس کی شاعری اچھی ہے تو اس کی شخصی کمزوریوں اور نفسیاتی بیماریوں کو بھی نظر انداز کر سکتا ہوں، اور اگر نہیں کرتا تو مجھے جاننا چاہیے کہ شاید اس کی شاعری اس کی بیماریوں کی وجہ ہی سے اچھی ہے، یا بیماریوں کے باوصف اچھی ہے، بہ ہر صورت یہ تو کسی طرح ثابت نہیں ہوتا کہ چوں کہ آدمی بیمار ہے اس لیے اس کی شاعری بے کار ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو آج بادلیئر کو کوئی ہاتھ تک نہ لگاتا۔ یہی حال میراجی کا ہے۔ انھیں نارمل صحت مند آدمی تو کسی طرح ثابت کیا ہی نہیں جا سکتا۔ اس کے باوجود اگر ان کی شاعری اچھی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اُن کی نظموں میں اُن کی ذہنی کیفیات عنصری حالت میں بیان نہیں ہوئیں۔ بلکہ ذاتی تجربہ شعری تجربے میں بدل کر اور فن کارانہ فارم پا کر ایک ایسی صورت میں ہمارے سامنے آیا ہے کہ اس پر بہ طور شاعری کے ہی غور کیا جا سکتا ہے اور گو ماہرِ نفسیات اس شاعری کا شاعر کے تجزیۂ نفس کے لیے استعمال کرے، لیکن یہ استعمال، اور شاعر کی شخصیت کے متعلق اس کے نتائج، شاعری کی شاعرانہ قدر و قیمت کا تعین نہیں کرتے۔ اس کام کے لیے ہمیں ادبی تنقید کے اصولوں ہی پر عمل کرنا ہوگا، اور ''شعری تجربے'' کو (شاعر کی عنصری ذہنی کیفیت کو نہیں) شعری ہیئت کی روشنی میں پرکھنا ہوگا۔

ایسا نہیں ہے کہ شاعر کے حضور ہمارے سب حصار ٹوٹ جاتے ہیں۔ شاعری ساحری ہی سہی، لیکن پھر بھی شاعری شاعری ہے، جادو نہیں جو سب کے سر چڑھ کر بولے۔ میراجی کی بات چھوڑیے، اگر آپ میر و مرزا کے کلام سے محظوظ نہ ہونے پر کمر بستہ ہو جائیں تو یقین مانیے آپ اپنے ارادے میں ضرور کامیاب ہوں گے۔ ادب کی دُنیا میں ردّ و قبول کے جھمیلے اُٹھتے ہی رہتے ہیں اور ذوقِ سخن کے مسائل تنقیدی فیصلوں سے حل نہیں ہوتے۔ ایک طرف تو بہت سارا ادب خراب بھی ہے اور ناکارہ بھی، دُوسری طرف قارئین کا بڑا حلقہ ہے جس کے مخصوص ذہنی اور جذباتی رویّے ہوتے ہیں۔ یہ سمجھنا کہ فن پارے میں اتنی طاقت ہوتی ہے کہ وہ ہمارے اخلاق اور سماجی معتقدات کے سنگین حصاروں میں فوراً شگاف ڈال سکتا ہے سادہ لوحی ہے۔ ادب کا مطالعہ اختیاری عمل ہے اور قاری ناگوار نظم یا افسانے کو جب چاہے نظر انداز کر سکتا ہے۔ جنسی آزادی کا حامل ادب ثقہ طبیعتوں کے لیے ہمیشہ ایک پریشان کن مسئلہ رہا ہے۔ ایسے لوگوں کی تعداد بھی کم نہیں ہے جو حضرتِ یزداں کے حضور شاعر کی شوخ چشمی سے چراغ پا ہوتے رہے ہیں۔ چند چیزیں ایسی ہیں جن پر فرد کی پوری زندگی کا دارومدار ہے۔ وہ اس فریب شکنی کو برداشت نہیں کر سکتا جو خاندان، ازدواج رشتوں، ناتوں، سماجی اور سیاسی ذمّے داری پر سے اس کا اعتماد اُٹھا دیں۔ وجود کی لایعنیت کے تجربے سے بھی وہ گزرنا ناپسند نہیں کرتا۔ اسی لیے عورت، ماں بچوں، وطن، زندگی، انسان کے متعلق اس نے جو

SENTIMENTS پروان چڑھائے ہیں انھیں وہ بہت عزیز رکھتا ہے۔ لیکن ادب نازک آبگینوں کا خیال کیے بغیر حقیقت کے بند قبا پر ہاتھ مارتا ہے۔ وہ فریبوں کو توڑتا اور طمانیت کو روندتا ہے۔ وہ سہل جذباتی سہاروں کو توڑتا اور دلاسوں کے بغیر جیتا ہے۔ ضروری نہیں کہ ایسا ادب ہمیشہ بڑا ہی ہو اور اچھا بھی ہو۔ ایسا ادب DEPRESSING بھی ہوسکتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ذہین نقاد ادب اور قاری کے بیچ ایک اہم رول ادا کرتا ہے۔ وہ قاری کو بتاتا ہے کہ کون سا ادب کیوں بیمار بنا ہے اور کون سا ادب باوجود لایعنیت اور جہاں بے زاری کے ارفع بنا ہے اور کیوں؟ دُوسری طرف وہ قاری کو یہ بھی بتاتا ہے کہ اسے ادب سے لطف اندوز ہونے کے لیے اپنی ذات اور اپنے اخلاقی اور سماجی معتقدات اور تعصبات کے حصار سے باہر نکل کر ایک حساس اور شائستہ ذہن کی نیاز مندی کے ساتھ فن کار کے تجربے میں شریک ہونا چاہیے۔ اگر فن کار کا تجربہ اہم ہے، معنی خیز ہے، حقیقت کی نئی آگہی بخشتا ہے، کوئی نئی صداقت پیش کرتا ہے تو قاری کو سوچنا چاہیے کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ اس کے چند SENTIMENTAL سروکار اور اس کی محدود اخلاقیات اور اس کی چھوٹی موٹی طبیعت اسے ایک اہم تخلیقی کارنامے سے لطف اندوز ہونے سے معذور رکھتے ہیں۔ اسے یہ بھی سوچنا چاہیے کہ شاعری کی قدریں محض اخلاقی اور سماجی قدریں نہیں ہیں۔ کیونکہ زندگی محض اخلاقیات اور سماجیات نہیں ہے اور ان قدروں تک محدود نہیں ہے۔ اچھائی محض سماجی یا اخلاقی اچھائی نہیں ہے، بلکہ حُسن بھی اچھائی ہے۔ اچھائی کے معنی محض مفید یا کارآمد کے بھی نہیں ہیں، اس لیے شاعر کا تجربہ اور اس کی ذہنی کیفیت سماجی یا اخلاقی طور پر اچھی مفید یا کارآمد نہ ہونے کے باوجود اپنی ایک FACTUAL VALUE رکھ سکتی ہے، کیوں کہ وہ ہمیں ایک نہایت ہی باشعور اور حساس آدمی کی ذہنی اور رُوحانی فضا سے روشناس کراتی ہے اور ہمیں آدمی کی اندرونی زندگی کا علم عطا کر کے ہمارے شعور کی سطح کو بلند اور ہمدردیوں کے آفاق کو وسیع کرتی ہے۔ گویا شاعر کا تجربہ فی نفسہ اہم اور قابل قدر ہوسکتا ہے چاہے یہ تجربہ تنہائی، خوف اور وجود کی ہولناکی ہی کا کیوں نہ ہو۔

پھر یہ بات بھی یاد رکھیے کہ شاعر اعصاب زدہ، خلجانی اور خفقانی ہوسکتا ہے لیکن اچھی شاعری اعصاب زدہ نہیں ہوتی۔ شاعری جذبے کے بے محابا اظہار کا نام نہیں بلکہ تادیب تہذیب اور نظم وضبط کا نام ہے۔ میراجی کی شاعری کا آہنگ کتنا خوش گوار اور مَدُھر ہے۔ مصرعے نرم و نازک لہروں کی طرح بہتے جاتے ہیں۔ آواز کبھی بلند نہیں ہوتی۔ جذبہ کبھی بے قابو نہیں ہوتا۔ احساس کبھی تند و تلخ نہیں بنتا۔ اُردو شاعری کو میراجی کا سب سے بڑا عطیہ دُھلی ہوئی زبان، صاف شفاف اسلوب اور شیتل جل کے بہاؤ کا کومل آہنگ ہے۔ میراجی کا مقابلہ آپ ان شاعروں سے کیجیے جو ویسے تو صحت مند ہیں لیکن شاعری میں ہسٹریکل عورتوں کی طرح چیختے چنگھاڑتے ہیں تو آپ کو آرٹ کے ڈسپلن کے معنی سمجھ میں آجائیں گے۔ شاعری اضطراری عمل نہیں ہے۔ شاعر لوگ فی البدیہہ شعر نہیں کہتے۔ ناول اور نظم پر کبھی کبھی تو شاعر برسوں محنت کرتے ہیں۔ شاعری جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں شعوری صنعت گری ہے۔ لیکن شاعری تمام تر شعوری نہیں ہوتی۔ پھر شعری اظہار کا معاملہ تمام تر داخلی یا شخصی نہیں ہوتا۔ شاعر اظہار کے جن وسائل کو کام میں لاتا ہے ان کی اپنی روایات ہوتی ہیں اصنافِ سخن کا ایک خارجی ڈھانچہ ہوتا

ہے۔اس کا عروضی نظام موروثی ہوتا ہے۔زبان لفظیات، علامتوں اور استعاروں کا پورا جال ایک لسانی کمیونٹی کی تہذیب کا عطیہ ہوتا ہے، جس میں شاعر انفرادی اجتہادات کے ذریعے تصرّف کرتا ہے۔گویا شاعر کے انفرادی تجربات کے اظہار کی پوری مشیزی خارجی ہوتی ہے جسے شاعر اپنے رنگ و آہنگ میں ڈھالتا رہتا ہے۔پھر شاعر خود ایک پختہ شعور اور بالغ ناقدانہ نظر رکھتا ہے اور اپنے تجربات اور وارداتِ قلبی میں سے ایسے تجربات کا انتخاب کرتا ہے جو اہم ہوں اور موضوعِ سخن بن سکیں۔ان تمام مراحل سے گزرنے کے بعد جو فن پارہ سامنے آتا ہے وہ نہ داخلی ہوتا ہے نہ خارجی، نہ منفی ہوتا ہے نہ مثبت، البتہ وہ اچھا اور بُرا ہوسکتا ہے۔اور نقاد کی کھری کسوٹی تو اسی بات میں رہی ہے کہ وہ بتا سکے کہ کون سا فن پارہ کیوں اچھا ہے؟ اچھی تنقید میں ایسے فیصلے دوٹوک رایوں کی شکل میں سامنے نہیں آتے۔وہ فن پارے کا معروضی مطالعہ اور نقاد کے احساس کے تاثراتی اظہار کا رُوپ اختیار کر کے فن پارے کی حُسن و خوبی کی آگہی بخشتے ہیں۔حُسن معروض میں ہی نہیں بلکہ دیکھنے والے کی نظر میں بھی ہوتا ہے۔ ادبی تنقید اسی لیے مکمل طور پر سائنٹیفک نہیں بن سکتی کہ اس کا سروکار کسی ایسی شے سے نہیں جو معروض میں اپنی حقیقت اور اپنی صفات برقرار رکھتی ہو۔صفحۂ قرطاس پر نظم سیاہ لفظوں کے دھبّوں سے زیادہ کیا ہوتی ہے۔قاری کے ذہن کا لمس پا کر یہ الفاظ جاگ اُٹھتے ہیں۔اسی لیے قاری ہر نظم کی اپنے طور پر تخلیق کرتا ہے۔نظم کے بارے میں صحیح رائے اور صحیح فیصلہ تو ایک ہی ہوسکتا ہے لیکن جذباتی رویّے اتنے ہی ہوتے ہیں جتنے کہ قاری ہوتے ہیں۔ نظم کی معروضی خصوصیات اور جذباتی رویّے میں توازن پیدا کرنا، اور ایک کو دوسرے کی مدد سے سمجھنا اچھی تنقید کے لیے ضروری ہے۔اسی لیے آرنلڈ نے بتایا کہ اچھی تنقید وہ ہوتی ہے جو فیصلے نہیں دیتی بلکہ شاعری کا ایسا تجزیاتی مطالعہ کرتی ہے کہ فیصلہ اس مطالعے کے دوران ہی شکل پذیر ہوتا رہتا ہے اور شعروادب کا مکمل طور پر معروضی یعنی سائنسی مطالعہ اسی وقت ممکن ہے جب نظم آپ کے ذہن میں نہیں بلکہ کاغذ پر زندہ ہو اور یہ ممکن نہیں۔آپ اپنی آہ اور واہ کو جھٹلا کر اچھی تنقید لکھ بھی نہیں سکتے۔تاثراتی تنقید کو آپ چاہے اتنا ناپسند کیجیے لیکن نظم کا ہر تجزیہ تاثرات کا بیان لیے ہوئے ہوگا۔اچھا نقاد اپنے جذباتی رویّے کا اظہار کرتا ہے لیکن دوسروں کے جذباتی رویّوں کی تادیب اور سرزنش نہیں کرتا، کیوں کہ ذوقِ سلیم میں اتنا تنوع اور اختلاف ہے اور ایک ہی شاعر کو پسند کرنے والے لوگوں کے محدود حلقے میں بھی مذاقِ سخن کا ایسا نازک فرق ہوتا ہے کہ کوئی بھی نقاد محض اپنے ذوقِ سلیم یا جذباتی تاثر کو تنقید کا معیار نہیں بنا سکتا۔سائنسی علوم میں کسی نکتے یا کسی اصطلاح کی وضاحت کے بعد اختلافِ رائے ختم ہوجاتا ہے۔ادبی تنقید میں ایسا نہیں ہوتا، کیوں کہ ادبی تنقید معروضیت اور موضوعیت کے بیچ ہلکورے کھاتی رہتی ہے اور نہ صرف یہ کہ فن پارہ ہر قاری کے لیے ایک نئی معنویت رکھتا ہے بلکہ ایک ہی قاری کے لیے مختلف اوقات میں معنی کی نئی تہیں بے نقاب کرتا ہے۔کسی فن پارے پر اس یقین کے ساتھ قلم اُٹھانا کہ اس کی تحریر سے تمام متنازعہ فیہ، مسائل کا خاتمہ ہوجائے گا اور اس کا حرف حرفِ آخر اور قول قولِ فیصل ثابت ہوگا، تنقید کو ادبی گفتگو نہیں بلکہ دفتر قضا کی دستاویز بناتا ہے۔نقاد کو نہ اتنا شخصی بننا چاہیے کہ معروضی تجزیہ مجروح ہو، نہ اتنا معروضی بننا چاہیے کہ نظم تجربہ گاہ کا مینڈک بن جائے جس پر غیر شخصی انداز میں عمل جراحی کیا جارہا ہو۔اچھی تنقید یہ نہیں کہتی کہ فلاں شاعر کا

رویہ منفی ہے بلکہ اس کا اس ڈھنگ سے تجزیہ کرتی ہے کہ قاری شاعر کی طرف اپنے نظامِ جذبات کو ازسرِ نو مرتب کرتا ہے اور خود یہ جاننے کا اہل بنتا ہے کہ شاعر کا رویہ کس نوع کا ہے۔

ایک سوال یہ ہے کہ کیا وارداتِ قلبی یا ذہنی کیفیات میں کوئی قدری امتیاز ہے یا نہیں، یعنی ہم زندگی کی آرزو اور موت کی آرزو، جہاں بیزاری اور جہاں دوستی میں کوئی قدری فرق کریں گے یا نہیں۔ ہمارا تجربہ ہے کہ زندگی موت سے بہتر ہے، اور جہاں دوستی کو جہاں بیزاری پر فضیلت ہے۔ لیکن یہ اخلاقی اور نفسیاتی قدریں ہیں اور زندگی کی بنیادی صداقتیں نہیں۔ جہاں بیزاری بھی اتنا ہی سچا احساس ہے جتنا کہ جہاں دوستی کا اور ہزاروں لوگوں کے لیے موت زندگی کے دُکھ کرب اور اُکتاہٹ سے نجات کا واحد راستہ معلوم ہوتی ہے۔ زندگی سے پیار زندگی کی سچائی کا ایک رُخ ہے، کُل حقیقت نہیں۔ زندگی سے نفرت کے لحات سے بھی آدمی ایک بار نہیں بلکہ بار بار گزرتا ہے۔ انسان سے محبت بھی ایک مستعار احساس ہے ورنہ انسان کا انسان کی طرف فطری اور جبلی رویہ محبت دوستی اور تعاون کا نہیں، بلکہ شک، رقابت، جارحیت، استحصال اور اقتدار کا ہے۔ دُور کیوں جایئے خود خاندانی زندگی صنفِ نازک کے استحصال اور بچوں پر اقتدار کا شرم ناک نمونہ پیش کرتی ہے۔ اس لیے یہ تصوّر ہی غلط ہے کہ وہ شاعری بڑی شاعری ہوتی ہے جو زندگی اور انسان سے پیار کرنا سکھاتی ہے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ دُنیا کے ادب کو اگر کھنگالا جائے تو انسان کی تعریف میں بیس پچیس اشعار سے زیادہ شعر نہیں ملیں۔ انسان شعر و ادب کا موضوع ہے لیکن انسان کی طرف فن کار کا رویہ فن کار کے انسان ہونے کے باوصف یا شاید اسی سبب سے، بے صبری، تشکّک، ملامت، طنز، کلبیت، نفرت، حقارت اور ساتھ ہی محبت شفقت، درگذر، دردمندی اور الم ناک رضامندی کا رہا ہے۔ جو آدمی انسان کو سمجھنا اور سمجھانا چاہتا ہے، اسے ان مختلف جذباتی رویّوں سے گزرنا ہی پڑتا ہے آدمی کوئی ایسا دیوتا نہیں ہے جسے مندر میں بسا کر شاعر بھجن گاتا رہے۔ آدمی ایک پیچیدہ فنیومینا ہے اور اس کا طرزِ عمل مختلف جذباتی ردِ عمل پیدا کرتا رہا ہے۔ ادب آدمی سے متعلق آدمی ہی کے انہی مختلف اور متنوع جذباتی رویّوں کا بیان ہے۔ انسان سے محبت اپنی جگہ ٹھیک ہے۔ لیکن انسانوں کے بیچ رہنے کا تجربہ محض محبت کا تجربہ نہیں ہے۔ یہ تجربہ لاگ اور لگاؤ کا تجربہ ہے۔ نفرت و محبت کی ہزاروں چنگاریاں ہیں جو انسانی تعلقات سے پھوٹتی ہیں۔ شعر و ادب اپنی قندیلوں کو اپنا چنگاریوں سے روشن کرتے ہیں۔ وہ شاعری جو انسان سے پیار کرنا سکھاتی ہے لازمی طور پر اس شاعری سے بہتر نہیں ہوتی جو انسان کی طرف متشکک نظروں سے دیکھتی ہے۔ زندگی اور انسان سے پیار کے مسئلے کو سطحی جذباتیت کی سطح پر نہیں بلکہ سنجیدہ تفکّر کی سطح پر رکھ کر دیکھنا چاہیے۔ یہ کہنا کہ فلاں شاعر زندگی سے اُکتایا ہوا اور انسان سے بیزار ہے۔ اس کی شاعری کے متعلق کوئی معنی خیز انکشاف نہیں ہے۔ شعر گفتن بہ ذات خود زندہ رہنے کی ایک کوشش ہے اور زندگی اور انسان سے ربط کی ایک علامت ہے۔ ورنہ شاعر شعر نہ کہتا سنیاس لے لیتا۔

عموماً کہا تو یہی جاتا ہے کہ منفی شاعری ہمیں قنوطی اور جہاں بیزار بناتی ہے، ہمارے قوائے عمل کو مفلوج اور حوصلوں کو پست کرتی ہے، اور سماج میں انتشار اور انفعالیت پیدا کرتی ہے۔ لیکن یہ محض قیاس آرائی ہے۔ مستند

تحقیق کے ذریعے کوئی یہ ثابت نہیں کر سکا کہ انسانی ذہن پر ایک خاص قسم کی شاعری کا کیا اثر ہوتا ہے۔ یہ کام ذرا مشکل بھی ہے۔ اوّل تو یہ کہ تحقیق یا شعبہ نفسیات کے دائرے میں آتا ہے۔ ادبی نقاد کے پاس ایسے کوئی شواہد نہیں ہوتے جن سے وہ ثابت کر سکے کہ شاعری کا انسانی اخلاق اور کردار پر کیا اثر پڑتا ہے۔ اگر نقاد یہ کام کرنا بھی چاہے تو اسے طریقۂ کار نفسیاتی تحقیق کا اپنانا پڑے گا۔ نفسیاتی تحقیق نے فلم، ٹیلی ویژن، ریڈیو، اشتہارات، پروپیگنڈا کامک میگزین، فحش، بازاری، سنسنی خیز اور تشدد پسند ادب کے اثرات کا جائزہ لیا ہے، لیکن اعلیٰ ادب کے اثرات کا جائزہ نہیں لے سکی۔ ایک معنی میں تو یہ کام غیر ممکن ہی نظر آتا ہے۔ شعر و ادب، نسان کے ذہن واحساس کو اتنے تہہ در تہہ طریقے پر متاثر کرتا ہے کہ آدمی کے لیے اپنے تاثرات کا بیان خود ایک تخلیقی کام بن جاتا ہے۔ آخر تاثراتی تنقید اس تاثر کا بیان ہی تو ہوتی ہے جو ایک فن پارہ قاری پر چھوڑتا ہے۔ گویا ادبی تاثرات کا بیان خود ایک تخلیقی استعداد کا متقاضی ہے۔ ایک نظم آدمی کے جذبات کی اتنی تہوں کو چھوتی ہے اور ایسے ایسے مختلف طریقوں سے چھوتی ہے کہ یہ پتا لگانا بھی ممکن نہیں ہوتا کہ نظم کے کون سے عنصر نے کون سے احساس کو متاثر کیا ہے۔ جنگ وامن جیسی ناول یا مکبتھ جیسے ڈرامے نے مجھ پر کیا اثر چھوڑا ہے اس کا میں کیا جواب دے سکتا ہوں۔ عام قاری کی بات جانے دیجیے اس مقام پر تو بڑے سے بڑے نقاد کا یہ عالم ہوتا ہے کہ تنقید کا پورا فن، ہیچ نظر آنے لگتا ہے۔ نظم اور ناول کی دُنیا میں جب آپ داخل ہوتے ہیں تو جذبات واحساسات کے اتنے نازک مقامات سے گزرتے ہیں کہ شعور کی سطح پر اُن کی گرفت تک ممکن نہیں، پھر شاعری پر اتنی سب تنقیدیں لکھی گئی ہیں۔ ان تنقیدوں کو پڑھ کر کیا آپ بتا سکتے ہیں کہ نقادوں کے ذہن پر شاعری نے کیا اثرات ڈالے ہیں۔ نقادوں کے کردار، اُن کے اخلاق اور ان کی جذباتی زندگی کو شاعری نے کس طرح متاثر کیا ہے۔ یاد رکھیے کہ شاعری کا تجربہ ایک رُوحانی سرشاری اور کیف کا تجربہ ہے۔ جب آپ تنقید لکھنے بیٹھتے ہیں تو اس کیف اور سرشاری سے کوسوں دُور ہوتے ہیں جو بے لوث طریقے پر شاعری کا مطالعہ کرتے وقت آپ کو محسوس ہوتی ہے۔ تنقید شاعری کے کیف اور سرشاری کا بیان نہیں۔ تنقید ایسا بیان بن بھی نہیں سکتی۔ وہ لمحہ جب آپ نظم کی پُراسرار اور سحر انگیز فضاؤں میں ایک گُم شدگی کے عالم میں ڈوبتے چلے جاتے ہیں اس لمحے سے بہت مختلف ہے جب آپ نظم پر تنقیدی خیال آرائی کرنے بیٹھتے ہیں۔ تنقید لکھتے وقت نظم کتاب میں بند ایک طرف پڑی ہوتی ہے اور میز پر وہ سیکڑوں کتابیں کھلی ہوتی ہیں جن کا نظم سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ شاعری کا تجربہ ایک صوفی کے تجربے کے مانند ہی پُراسرار اور ناقابلِ بیان ہے۔ صوفی کے لیے یہ ممکن نہیں کہ اپنے روحانی تجربے کو انسانی زبان میں اس طرح بیان کرے کہ لوگ اس کے تجربے کی اصلیت اور نوعیت کو سمجھ سکیں۔ اسی طرح نقاد کے لیے یہ ممکن نہیں کہ نظم کے بے غرض مطالعے کے وقت وہ جس کیف ونشاط کے مقام سے گزرا ہے اسے قلم بند کر سکے۔

میں سحر خیز آدمی ہوں۔ صبح چار بجے اُٹھ جاتا ہوں۔ مُنہ ہاتھ دھو کر گرم کافی پیتا ہوں اور پھر سگریٹ جلا کر آرام کرسی پر بیٹھ کر ٹیبل لیمپ کی روشنی میں کبھی ورڈز ورتھ، کبھی کیٹس، کبھی اقبال، کبھی غالب، کبھی فراق کبھی کسی اور شاعر کا مجموعۂ کلام اُٹھا لیتا ہوں مجھے وہ گھڑیاں اچھی طرح یاد ہیں جب صبح کی خنک فضاؤں میں فراق کی

غزلوں کو پڑھتے وقت میں ایک عجیب رُوحانی استغراق کے عالم سے گزرا ہوں۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ الفاظ کے سنگیت کی نرم و نازک لہروں پر رُوح ہلکورے کھاتی بہتی چلی جاتی ہے۔ کبھی لفظوں کی کھنک سیّاروں کے سنگیت میں ڈوبنے لگتی اور ذہن تاروں سے جگمگاتی ہوئی ناپیدا کنار آسمانی وسعتوں میں گم ہو جاتا۔ میں ہی جانتا ہوں کہ فراقؔ کو پڑھتے وقت میں نے کیا محسوس کیا ہے۔ یہ وہ تجربہ ہے جس کا بیان ممکن نہیں۔ اگر بیان کرنا چاہوں تو دو چار ویسے ہی نیم شاعرانہ نیم خطیبانہ جملے اور لکھوں گا۔ جیسے کہ اُوپر لکھے ہیں۔ اگر فراقؔ پر کبھی میں مضمون لکھوں گا بھی تو کیا آپ سمجھتے ہیں میں اس کیفیت کا بیان کرسکوں گا جس سے اس کی شاعری پڑھتے وقت میں گذرا ہوں۔ وہ لمحے جب فراقؔ کی غزلوں نے مجھ پر جادو جگایا تھا میرے اپنے تھے، اور ایک خاص وقت کے لیے میرے تھے۔ اُن لمحوں کو نہ دہرایا جاسکتا ہے نہ ان کی بازیابی ممکن ہے۔ اب جب بھی میں فراقؔ کی شاعری پر مضمون لکھنے بیٹھوں گا تو ذہن کی کیفیت وہ نہیں ہوگی جو اُس کی غزلوں کو پڑھتے وقت تھی۔ ڈھلتی رات کے اس سحرانگیز لمحے میں میرے اور فراقؔ کی غزلوں کے بیچ کوئی شے حائل نہیں تھی۔ وہ ایک جذب دبے خودی کا لمحہ تھا۔ اب کبھی چڑھتی دوپہر کو فراق پر مضمون لکھنے بیٹھوں گا تو حُسن عسکری اور اسلوب احمد انصاری اور شید احمد صدّیقی اور خلیلؔ الرحمن اعظمی اور اُردو کی عشقیہ شاعری اور من آنم و من انیم قسم کی کتنی ہی چیزیں سامنے ہوں گی۔ نظم کا پڑھنا جیسے ہی آپ نے ختم کیا، اور قلم سنبھال کر اس پر لکھنے بیٹھے تو آپ نظم کے باہر ہو گئے۔ احساس کی دُنیا سے نکل کر منطق و فکر کی دُنیا میں داخل ہو گئے۔ ایک جذب و استغراق اور کیف و انبساط کی دُنیا ہے، دوسری فکر و تردّد اور خرد کی فتنہ سامانیوں کی دُنیا۔

اور فراقؔ میرے نام تک سے واقف نہیں۔ شاعر کو پتا تک نہیں ہوتا کہ اس کی غزل کسی کی جذباتی دُنیا کا کیسے ایک حصّہ بنتی ہے۔ فن پارہ شاعر کی ذات سے الگ ہو کر زمانی اور مکانی فاصلوں کو الانگ پھلانگ کر نہ جانے کس کس کے ذہن کو اُجالتا ہے۔ ادب وہی ادب ہوتا ہے جو رات کے پُراسرار سناٹوں اور صبح کی بھیگی ہوئی فضاؤں میں بے لوث اور بے غرض طور پر کمرے کی خاموش تنہائیوں میں پڑھا جاتا ہے۔ مطالعہ کا یہ لمحہ صاف شفاف اور مطہر ہوتا ہے۔ قاری کی رُوح ایک نیاز مندانہ سپردگی کے عالم میں آہستہ آہستہ نہایت ہی غیر محسوس طریقے پر شاعری کی طلسمی فضاؤں میں جذب ہوتی جاتی ہے۔ نظم کا آہنگ ایک نغمۂ سرمدی میں بدل جاتا ہے اور الفاظ ستاروں کی مانند جگمگانے لگتے ہیں۔ یہی وہ کیفیت ہوگی جس کے زیرِ اثر آرنلڈؔ نے شاعری کو مذہب کا نعم البدل قرار دیا۔ آرنلڈؔ کی بات غلط تھی جیسا کہ بعد میں چل کر ایلیٹ نے بتایا کیوں کہ مذہب مذہب ہے اور شاعری شاعری۔ ارنلڈ اور ایلیٹ تو پھر بھی شاعری کے دیوانے تھے، لیکن افلاطون سے لے کر رچارڈز تک منطق و فلسفے کے فرزانے بھی شاعری کے جادو کا انکار نہیں کر سکے۔ لیکن شاعری کا یہی جادو مدرسے میں پہنچ کر شعبدہ بازی میں بدل جاتا ہے۔ مدرسے کی محبوس، گُہر آلود اور مکدّر فضا میں جگمگاتے الفاظ بجھ جاتے ہیں اور نغمۂ سرمدی ایک کریہہ آواز اُستاد کی موشگافیوں اور لن ترانیوں میں ڈوب جاتا ہے۔ نقاد منطق کے چمٹے سے شعر کو ایک مری ہوئی چھپکلی کی طرح پکڑتا ہے اور اپنے گھٹل اوزاروں سے اس کے ایک ایک عضو کو چیرتا پھاڑتا ہے تاکہ اس قوتِ

حیات کا پتا لگائے جو شعر کی رگوں میں دوڑ رہی تھی۔ شعر کی یہ قوتِ حیات طلسمات کا یہ آخری نقش نقاد کے ہاتھ کبھی نہیں آتا۔ کوئی تنقید کبھی یہ نہیں بتا سکتی کہ ایک خوب صورت نظم خوب صورت کیوں ہے۔ ایک خوب صورت نظم کی تعریف میں دوسری خوب صورت نظم ہی لکھی جا سکتی ہے، تنقید نہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ نظم و شعر کے تاثر کا، ادب و شعر کے انسانی ذہن پر اثرات کا تجزیہ ممکن نہیں۔ یہ بات وثوق کے ساتھ نہیں بتائی جا سکتی کہ ادب کا انسانی اخلاق اور کردار پر کیا اثر پڑتا ہے۔ انسان کا کردار بے شمار جبلی، نفسیاتی، سماجی اور تہذیبی قوتوں کے عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور اس کے کردار کی کسی ایک خصوصیت کو کسی ایک واضح سبب کا نتیجہ قرار نہیں دے سکتے۔ آدمی بدمزاج، اعصاب زدہ، خودغرض، حاسد، لالچی، بداخلاق کیوں ہوتا ہے۔ اس کی ایک نہیں بہت سی وجوہات ہیں۔ اگر آدمی کے کردار کو شائستہ اور خوش اخلاق بنانے کے لیے محض ادب کافی ہوتا تو پھر چاہیے ہی کیا تھا۔ ہمارے تمام سماجی اور اخلاقی بکھیڑے نذیر احمد اور راشد الخیری کی ناولیں پڑھ کر دُور ہو جاتے۔ نہ فرائضِ دینی کی ضرورت رہتی نہ قانون و احتساب کی۔ جب ہزاروں پیغمبروں اور اوتاروں کی تعلیمات وتلقینات، سماجی احتساب اور قانون کی حکمرانی تک آدمی کو مکمل طور پر آدمی نہیں بنا سکی تو یہ سمجھنا ہماری سادہ لوحی ہے کہ گلستان و بوستان کے کھونٹے سے بندھ کر یہ سانڈ ایک سِدھائی ہوئی گائے میں بدل جائے گا۔ مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ ادب کا انسانی اخلاق و کردار پر اثر پڑتا ہے۔ لیکن مَیں اس معاملے میں اس سادگیِ فکر کا شکار ہونا پسند نہیں کرتا۔ جو ادب کو انسان کی اخلاقی بیماریوں کا ایک تیر بہ ہدف علاج سمجھتی ہے۔ ادب بیماری کا علاج نہیں، محض اس کی تشخیص ہے۔

ہمارے نقاد اکثر ایسی باتیں کرتے ہیں کہ فلاں قسم کے ادب کا ہمارے نوجوانوں کے ذہنوں پر خراب اثر پڑتا ہے۔ یا قنوطی یا تنہائی پسند ادب قوم کے قوائے عمل کو مفلوج کرتا ہے یا نفسیاتی اور جنسی الجھنوں کو بیان کرنے والا ادب سماج میں انتشار پھیلاتا ہے اور نوجوانوں کو نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا کرتا ہے۔ سجّاد ظہیر نے حافظ شیرازی پر جو کتاب لکھی ہے اس میں صاف تنبیہہ کر دی ہے کہ حافظ کے وہ تمام اشعار جو دُنیا کو فانی بتاتے ہیں اب ہمارے کام کے نہیں رہے..... چلیے سجّاد ظہیر کی ولادتِ مسعود کے بعد دُنیا فانی بھی نہیں رہی۔ ترقی پسندوں نے اس دُنیا میں وہ کام کیا جو پیغمبروں اور ولیوں سے بھی نہ ہوا۔ یعنی انھوں نے ہمیں اس طرح جینے کی تعلیم دی گویا حیاتِ جاوداں کا سرٹیفکیٹ ہماری پتلون کی پچھلی جیب میں اڑسا ہوا ہے۔ ان مادّہ پرست نازک مزاج شہزادوں کے سامنے بھلا کسی کی کیا مجال کہ موت، فنا اور ناپائداری کا ذکر کرے۔ بس نشاطِ حیات کے نغمے گاتے رہو تو ان کی دل بہلی ہوتی رہے گی۔ اب میں فرانسیسی یا امریکی ادیبوں کے نام لوں گا تو ترقی پسندوں کو اُن کے ہر لفظ میں آتشک کے جراثیم کلبلاتے نظر آئیں گے۔ لہٰذا میں اس پاک سرزمین کے ایک ادیب کا ذکر کروں گا جسے ستارے سلام کرتے ہیں۔ ٹالسٹائی کو ترقی پسندوں نے کسان، ہل، کھیت اور مہاتما گاندھی کی مناسبت سے بہت پڑھا لیکن اگر وہ اس کی ایک کہانی ایوان اِلچ کی موت پڑھ لیتے تو شاید حافظ کو بہتر طور پر سمجھ سکتے..... بہر حال کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ادب کے ان ہیلتھ منسٹروں نے صرف یہی دیکھا کہ ادب کہیں نوجوانوں کے ذہن کو

خراب تو نہیں کر رہا۔ انھوں نے کبھی یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کی کہ ادب ذہن، کردار اور اخلاق کو کس طرح متاثر کرتا ہے اور ادب میں اخلاقیات کا تصور کیا رہا ہے۔ ممتاز حسین تو مادام بواری کو بھی زنا کی ناول سمجھتے ہیں۔ پتا نہیں اس سلسلے میں انھیں اینا کارے نینا کا نام کیوں یاد نہیں آیا۔ ادب کے اِن مولویوں سے کون مغز پاشی کرے۔ کون انھیں بتائے کہ کٹھ ملا کی نظر سے آپ دیکھیں گے تو سب سے زیادہ قتل وخون شیکسپیئر کے ڈراموں میں نظر آئے گا، غزل کی تو پوری شاعری رندی اور شاہد بازی سے بھری ہے۔ صاف بات ہے کہ ادب کا اثر انسانی اخلاق پر اگر ایسا ہی فی الفور اور تیر بہ ہدف ہوتا جیسا کہ مثلاً مائیکروفائن اسپرو کا اثر جیسا کہ اشتہارات کا کہنا ہے فوری طور پر دردِ سر میں ہوتا ہے، تو آج ادب کی شکل بالکل مختلف ہوتی۔ ادب ترغیب نہیں دیتا بلکہ انسانی ترغیبات کی ماہیت کا علم بہم پہنچاتا ہے۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ زنا کرنا اچھا کام ہے یا بُرا، بلکہ یہ بتاتا ہے کہ ایک مخصوص سماجی اور اخلاقی نظام میں جینے والا شخص زنا کا مرتکب کیوں ہوتا ہے اور جب ہوتا ہے تو اس پر کیا بیتتی ہے۔ ادب یہ تلقین نہیں کرتا کہ آپ رشک وحسد سے دُور رہیے بلکہ وہ تو یہ بتاتا ہے کہ حسد کی آگ کیا ہوتی ہے، کیوں اور کیسے بھڑکتی ہے اور کس طرح زندگیوں کو جھلس کر رکھ دیتی ہے۔ آدمی نحیف البنیاد ہے۔ کمزوریوں کا مجموعہ ہے۔ ترغیبات کی تیز وتند موجوں پر ایک پرِ کاہ ہے۔ اس کی ذات اخلاقی قدروں اور اندھی جبلتوں، عقل وخرد اور سرکش جذبات کی طوفانی کشمکشوں کی رزم گاہ ہے۔ فن کار اس کشمکش کا تماشائی اور مفسّر ہے۔ ادبی تخلیق ایک پیچیدہ انسانی مسئلے کو اس کی تمام تر پیچیدگیوں کے ساتھ پیش کرتی ہے اور اسی لیے ایسی سیدھی سادی اخلاقی تلقینات اور تعلیمات جن سے آدمی فوری طور پر صراطِ مستقیم پر گامزن کیا جا سکے فن کار کے لیے ممکن نہیں۔ ادبی قدریں نہ اخلاقی قدریں ہیں نہ شاعر معلّمِ اخلاق ہوتا ہے۔ البتہ فن کار کی روح خیر وشر کی قوتوں کی رزمگاہ اور پورے سماج کی اخلاقی اور رُوحانی کشمکش کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ فن کار اپنی روح کی بھٹی میں اپنی قوم کا ضمیر تیار کرتا ہے۔ یہ بڑا ادب ہوتا ہے۔ جو بڑے اخلاقی مسائل سے سروکار رکھتا ہے اور انسان کے بڑے اخلاقی مسائل انسانی مقدر کے مسائل ہوتے ہیں۔

افسانے نیک بیبیاں بھی لکھتی ہیں اور منٹو اور لارنس بھی لکھتے ہیں۔ نیک بیبیوں کے وہ ناول جو خانہ داری اور سگھڑاپے کے گُن سکھاتے ہیں انھیں پڑھ کر لڑکیاں سوائے افسروں کے خواب دیکھنے اور ان کے ڈرائنگ روم کی آرائش کا سلیقہ پیدا کرنے کے اور کوئی کام کی بات سیکھ نہیں سکیں۔ زندگی ڈرائنگ روم نہ کل تھی نہ آج ہے۔ زندگی تو ایک آزمائش ہے۔ گرتی ہوئی دیواروں اور ٹوٹے ہوئے تعلقات کی مسلسل تعمیر کا عمل۔ غزل کی شاعری میں امتحان کے معنی آخر ادیب کامل کے امتحان کے تو نہیں ہیں۔ منٹو اور لارنس کا ادب آدمی کو اسی امتحان کے لیے تیار کرتا ہے بیبیوں کی ناولیں ''بی بی'' کو ''صاحب'' کے لیے تیار کرتی ہیں۔ جب کہ منٹو اور لارنس کی کہانیاں عورت کو مرد کے لیے مرد کو عورت کے لیے اور دونوں کو زندگی کے لیے تیار کرتی ہیں۔ زنانہ ادب پر پلی ہوئی نازک مزاج طبیعتوں کو منٹو اور لارنس کا نام سُن کر ہی اختلاج ہونے لگتا ہے۔ یہاں تو ہاتھ سیدھا بندِ قبا پر پڑتا ہے اور نازک مزاج طبیعتیں صرف زمرّد کے گلوبند سے کھیلنے کی عادی ہیں۔ بڑے ادب کے مطالعے کے لیے حوصلہ بھی بڑا چاہیے۔

انسانی ذہن اور انسانی معاشرہ پر ادب کے اثرات کا جائزہ لیتے وقت ہم ادب کی تمام صنفوں، فنونِ لطیفہ اور فلسفے کا ذکر اس طرح کرتے ہیں گویا ان میں آپس میں کوئی فرق نہیں اور ذہن ان سے ایک ہی قسم کے اثرات قبول کرتا ہے۔ انسانی معاشرہ مختلف مذہبی اور رُوحانی عقائد، اخلاقی اور سیاسی تصوّرات کے زیرِ اثر زندگی کرتا ہے۔ ادب ان عقائد اور تصوّرات کا سرچشمہ نہیں محض کسوٹی ہوتا ہے۔ شعروادب کا تعلق بھی عموماً ان خیالات تصوّرات اور عقائد سے ہوتا ہے جو فلسفہ، مذہب اور سیاست کی راہ سے آکر معاشرے کی تہذیبی اور تمدّنی زندگی کا جزو بن جاتے ہیں۔ خیر وشر کا تصوّر شعروادب کا پروان چڑھایا ہوا نہیں ہے بلکہ مذہبی عقائد اور اخلاقی اور رُوحانی فلسفوں کی دین ہے۔ جمہوریت اور اشتراکیت کا تصوّر شعروادب کے ذریعے نہیں بلکہ سیاست کے ذریعے عام ہوا ہے۔ کسی معاشرے کی ذہنی اور سماجی زندگی کی لگام محض شعروادب کے ہاتھ میں نہیں ہوتی۔ انسانی معاشرہ جن بے شمار ذہنی اور جذباتی اُلجھنوں، سماجی اور اخلاقی کمزوریوں کا شکار ہوتا ہے، وہ مختلف تاریخی، سماجی، سیاسی اور مذہبی اسباب کا نتیجہ ہوتی ہیں یہ سمجھنا کہ وہ سب کے سب ادب کے منفی رویّوں کی پیدا کردہ ہوتی ہیں ہماری سادہ لوحی ہے ادب نہ انھیں پیدا کرتا ہے نہ اپنے طور پر انھیں بیخ و بُن سے اُکھاڑنے کا دعویٰ کرتا ہے۔ سماج بیمار ہے تو ادب کھانسے گا بھی اور کھنکارے سے گا بھی۔ کھانسی کی آواز سُن کر ناک پر رُومال رکھنے والے لوگ بیماری کا علاج کیسے کر سکتے ہیں۔

المیہ کا فارم ہر بڑے آرٹ کی مانند قاری اور واقعہ کے بیچ ایک ایسا جمالیاتی فاصلہ قائم کرتا ہے کہ ہم ذہنی طور پر مضطرب ہوئے بغیر خوں چکاں واقعات کے شوریدہ سر طوفانوں کا تماشا کر سکتے ہیں اور اُن سے لُطف اندوز بھی ہو سکتے ہیں۔ ڈراما نگار نہ تو ہولناک واقعات کی پیش کش سے احتراز کرتا ہے نہ جذبات کی شدّت کو کم کرتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ المیہ کس قدر خوں گشتہ اور خوں آلودہ ہوتا ہے۔ لیکن المیہ کا فارم مچھلی گھر کے ایک ایسے کانچ کی مانند ہوتا ہے جس کے اس طرف کھڑے ہوئے ہم اطمینان سے خوف ناک سمندری جانوروں کی حرکات دیکھتے رہتے ہیں۔ کانچ وہی اچھا ہوتا ہے جو اس قدر سالم اور صاف و شفاف ہو کہ اس کے ہونے کا احساس کیے بغیر ہم اس کے آر پار دیکھ سکیں۔ فارم میں نقص یا شگاف ہوتا ہے تو خونچکاں واقعات اور شوریدہ سر جذبات دل میں ہول اور اضطراب پیدا کرتے ہیں جو حقیقی واقعات کو دیکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اگر المیہ کے موضوع اور اس کی اخلاقی کشمکش میں تزکیۂ نفس کا عنصر نہ ہو تب بھی المیہ کا فارم تزکیۂ نفس کا کام کرتا ہے۔

کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ برہنہ عورت کی تصویر میں لوگ عورت کو دیکھتے ہیں، تصویر نہیں دیکھتے۔ تصویر حُسن کا تجربہ ہے۔ عورت اعصابی ہیجان کا ذریعہ۔ اس نکتے پر جائس نے آرٹ اور ناموزوں آرٹ کی ایک پوری نظریاتی عمارت تعمیر کی ہے جو اس کے ناول..... THE POTRAIT OF AN ARTIST AS A YOUNG MAN میں ملتی ہے۔ ناول کا ہیرو اسٹیفن ڈیڈلس اپنے دوست لِنچ (LYNCH) کے سامنے جو جمالیات بگھارتا ہے وہ کچھ اس قسم کی ہے۔

آرٹ کا جمالیاتی تجربہ جس کیفیت سے آپ کو دوچار کرتا ہے وہ ذہنی ہے۔ آرٹ حقیقت کو نہیں بلکہ

حقیقت کی خیالی تصویر کو پیش کرتا ہے۔ وہ ذہن میں رحم یا خوف کا جذبہ نہیں پیدا کرتا ہے بلکہ خیالی IDEAL ارحم یا خوف کا جذبہ پیدا کرتا ہے یا آرٹ کو ایسا ہی جذبہ پیدا کرنا چاہیے۔ آرٹ آئیڈیل یا خیالی رحم یا خیالی سکونیت کو ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ اس کی توسیع کرتا ہے، اور پھر اسے حُسن کی رِدھم کے ذریعے ذہن ہی میں تحلیل کر دیتا ہے فن کار اپنے فن کے ذریعے جس حُسن کی تخلیق کرتا ہے وہ ہم میں حرکی جذبہ (KINETIC EMOTION) پیدا نہیں کرتا۔ ناموزوں (IMPROPER) آرٹ حرکی جذبہ پیدا کرتا ہے۔ یعنی ایسا جذبہ جس کے زیرِ اثر ہم یا تو کسی چیز کی خواہش کرتے ہیں یا اس سے کراہیت محسوس کرتے ہیں۔ خواہش ہمیں کسی چیز کو پانے یا اس کی طرف جانے کے لیے اکساتی ہے۔ کراہیت کسی چیز کو ترک کرنے یا اس سے دُور رہنے پر مائل کرتی ہے۔ یہ گویا حرکی جذبات ہیں۔ وہ آرٹ جو ایسے جذبات پیدا کرتا ہے۔ مثلاً فحش ادب یا تلقینی ادب، ناموزوں آرٹ ہے۔ جمالیاتی جذبہ حرکی نہیں بلکہ سکونی (STATIC) ہوتا ہے۔ ذہن ایک ایسے جذبے کی گرفت میں ہوتا ہے جو خواہش اور کراہیت سے ماوارا ہوتا ہے۔

لیکن لِنچ یہ بات قبول کرنے کو تیار نہیں کہ آرٹ کوئی خواہش پیدا نہیں کرتا۔ وہ کہتا ہے کہ وینس کا مجسمہ دیکھ کر اس نے اس کی کمر پر پنسل سے اپنا نام لکھا تھا۔ اس کے جواب میں سٹیفن اسے یاد دلاتا ہے کہ اسکول کے زمانے میں ویسے تو لِنچ نے سُوکھا ہوا گوبر بھی کھایا تھا۔ گویا جہاں تک ایسی حرکتوں کا تعلق ہے ہم سب حیوان ہیں۔ ہمارا جسم جس چیز سے ڈرتا ہے، اس سے سکڑتا ہے اور جس چیز سے اشتعال پاتا ہے اس کی طرف کھنچتا ہے اور یہ ہمارے اعصابی نظام کا اضطراری ردِعمل (REFLEX ACTION) ہوتا ہے برہنہ مجسمہ نے لِنچ کے بدن میں اشتعال پیدا کیا لیکن یہ تو اعصاب کا اضطراری ردِعمل تھا۔ فن پارہ جس حُسن کی تخلیق کرتا ہے۔ اس کا تجربہ ایسے اعصابی ردِعمل سے ماوارا جا کر ہی کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ نامناسب جمالیاتی وسیلوں سے جب نفرت یا خواہش مندی کے جذبات پیدا کیے جاتے ہیں تو فی الحقیقت ایسے جذبات غیر جمالیاتی ہوتے ہیں اور محض اس لیے نہیں کہ وہ حرکی ہوتے ہیں۔ بلکہ اس لیے بھی کہ وہ خالص جسمانی ہوتے ہیں۔ فن پارے کا حُسن جمالیاتی سکونیت ESTHETIC STATIC پیدا کرتا ہے۔ یہ جمالیاتی تجربہ چونکہ تصوّر کی سطح پر ہوتا ہے اس لیے مکمل ہوتا ہے۔ مثلاً المیہ میں خوف یا رحم کے جذبات تصوّراتی خوف اور تصوّراتی رحم کے جذبات ہوتے ہیں۔ یعنی خیال کی سطح پر آپ رحم اور خوف کے جذبات سے دوچار ہوتے ہیں اور یہ جذبات آپ کے ذہن کو گرفت میں لیے رہتے ہیں۔ المیہ کا یہ پورا تجربہ ذہنی ہوتا ہے اور یہ تجربہ آپ میں کوئی ایسا جذبہ پیدا نہیں کرتا جو جسمانی سطح یا عمل کی دُنیا میں آپ کو کسی حرکت، کام یا عمل پر مجبور کرے۔

گویا زندگی کا ہر واقعہ یا حقیقت فی نفسہ ایک حقیقت یا واقعہ ہوتا ہے جو ہم میں غم، خوشی، رحم، خوف، حسد یا نفرت کے مختلف النوع جذبات پیدا کرتا ہے۔ لیکن یہ جذبات ہم میں جمالیاتی مسرّت پیدا نہیں کرتے۔ جمالیاتی مسرّت کی تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ واقعہ فن کار کے تخلیقی تخیّل کی آنچ پا کر آرٹ کا روپ اختیار کرے۔ جب واقعہ آرٹ کا روپ اختیار کر لیتا ہے تو ذہن ایک ایسے جذبے کی گرفت میں ہوتا ہے جو جمالیاتی

تجربے کی تخلیق کا سبب بنتا ہے۔ سٹیفن ڈیڈالس ایک مثال دیتا ہے۔ ایک نوجوان لڑکی تانگے میں بیٹھ کر اپنی بوڑھی ماں سے ملنے جارہی ہے۔ مدّت سے وہ اپنی ماں سے نہیں ملی۔ یکا یک تانگے کو ایک حادثہ ہوتا ہے اور لڑکی اس حادثے میں مرجاتی ہے۔ اخبار کا رپورٹر اس واقعہ کو المیہ واقعہ کہتا ہے۔ اسٹیفن کا کہنا ہے کہ یہ واقعہ المیہ نہیں ہے۔

سٹیفن کے نقطۂ نظر کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس ڈھنگ سے سوچنا پڑے گا کہ یہ واقعہ محض واقعہ ہے۔ اس واقعے سے جو جذبات پیدا ہوتے ہیں وہ ان جذبات سے مختلف ہیں جو مثلاً المیہ ڈراما ہم میں پیدا کرتا ہے۔ یہ واقعہ اس وقت تک المیہ نہیں بنتا جب تک وہ فن کار کے تخیل کی آنچ پا کر آرٹ کا روپ اختیار نہ کرے۔ المیہ ڈراما آرٹ ہے۔ اس لیے وہ ہمارے دل میں جو جذبات پیدا کرتا ہے وہ اُن جذبات سے مختلف ہیں جو زندگی کے واقعات اور حادثات پیدا کرتے ہیں۔ رحم کے جذبے کا تعلق اُن پراسرار قوتوں سے ہے جو دُکھ کا سبب ہیں۔ المیہ ڈراما جو جذبہ پیدا کرتا ہے، وہ ایک ہی ہے۔ لیکن اس کے دو پہلو ہیں، خوف اور رحم۔ المیہ ڈراما ذہن میں یہ جذبہ پیدا کرتا ہے، اس کی نشونما کرتا ہے اور پھر اسے ذہن میں تحلیل کر دیتا ہے اور جیسے جیسے ذہن میں تحلیل ہوتا جاتا ہے، ذہن اس حُسن کے تجربے سے دوچار ہوتا جاتا ہے جو جمالیاتی حُسن ہے۔

اس نظر سے آپ دیکھیں گے تو وہ تمام تلقینی، تبلیغی اور سماجی ادب جو ہمیں کسی عملی اقدا کے لیے، زندگی میں کچھ کرنے کے لیے اُکساتا ہے، اعلیٰ ادب کے معیار پر پورا نہیں اُترتا کیونکہ اس کا پیدا کردہ جذبہ جمالیاتی حُسن کی تخلیق نہیں کرتا۔ ایسا ادب ہمیں کچھ چیزوں کو پسند اور کچھ چیزوں کو ناپسند کرنے کیلئےلقین کرتا ہے۔ یہ ادب جو جذبہ پیدا کرتا ہے وہ حُسن کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ یہ جذبہ چونکہ حرکی ہوتا ہے اس لیے حُسن کاری کی حدود سے گزر کر عمل کو متاثر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ گویا یہ جذبہ خیالی سطح پر نہیں بلکہ مادی سطح پر، ذہنی سطح پر نہیں بلکہ جسمانی سطح پر ہمیں متاثر کرتا ہے۔ اخلاقی ادب کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ اس کی اخلاقی تعلیمات پر عمل پیرا ہو کر ہم بہتر انسان بنیں۔ اگر یہ مقصد نہ ہو تو اخلاقی تعلیم کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ اگر یہ مقصد ہے تو اخلاقی ادب ناقص ادب ہے۔ کیوں کہ اس کی حُسن کاری کے اصول یعنی جمالیات ناقص ہے۔ ادب اور آرٹ کی دُنیا میں اچھی اخلاقیات ناقص جمالیات کا نعم البدل نہیں ہوتی۔

اب پھر ایک عورت کے برہنہ مجسّمہ کو لیجیے۔ اگر یہ مجسّمہ فن کا اعلیٰ نمونہ ہے تو آپ کو جمالیاتی مسرّت سے سرشار کر دے گا۔ آپ کے دل میں اس کے جسم پر ہاتھ پھیرنے کی خواہش پیدا نہیں ہوگی اگر مجسّمے کی حُسن کاری کے باوجود آپ کے دل میں ایسی خواہش پیدا ہوتی ہے تو اس میں قصور مجسّمے کا نہیں۔ قصور آپ کا بھی نہیں، کیوں کہ بہرحال آپ انسان ہیں اور جیسا کہ سٹیفن ڈیٹالس کہتا ہے کہ انسان میں بہرحال حیوان کا عنصر ہوتا ہی ہے۔ یہ آپ کے نظامِ اعصاب کا اضطراری عمل ہے۔ اس میں شرمانے یا افسوس کرنے کی ضرورت نہیں۔ آخر لنچ نے بچپن میں سُوکھا ہوا گوبر بھی تو چکھا تھا۔ بچپن میں آدمی کیا حرکتیں نہیں کرتا۔ ایک صحت مند آدمی سنِ شعور کو پہنچنے کے بعد اپنی ان حرکتوں کو یاد کر کے ہنس دیتا ہے۔ پختہ شعور کی نشانی یہ ہے کہ آدمی اپنی کمزوری کو کمزوری سمجھے اور

اس سے بلند ہونے کی کوشش کرے۔ گویا فن پارہ کا جمالیاتی تجربہ بھی محض اونے پونے حاصل نہیں کیا جاتا۔ اسے حاصل کرنے کے لیے بھی ایک پختہ تربیت یافتہ اور شائستہ ذہن کی ضرورت ہے۔ ایسا ذہن بنانے کے لیے تھوڑی بہت محنت کرنی پڑتی ہے۔ نظم وضبط سے کام لینا پڑتا ہے۔ اعلیٰ ادب کے ساتھ اعلیٰ تنقید بھی پڑھنی پڑتی ہے۔ اگر جنسی افسانوں سے نوجوانوں میں جنسی ہیجان پیدا ہوتا ہے تو قصور نہ افسانوں کا ہے نہ نوجوانوں کا۔ یہ ہمارے اعصاب کا فطری ردِ عمل ہے۔ قاری آہستہ آہستہ اس ردِ عمل پر قابو پاتا ہے اور اعصابی ہیجان کی سطح سے بلند ہو کر فن پارے کی حقیقی معنویت کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ جب وہ اس معنویت کو پاتا ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ فن کار نے کسی بھی جگہ ہیجان انگیزی سے کام نہیں لیا، کسی بھی جگہ اس کے جذبات کو مشتعل کرنے کی کوشش نہیں کی، بلکہ جو کچھ وہ بیان کرنا چاہتا تھا۔ اسے نہایت ہی معروضی اور غیر جذباتی انداز میں بیان کرتا رہا ہے، لیکن چونکہ جنس کے معاملے میں آدمی کے اعصاب نہایت ہی سریع الحس ہوتے ہیں۔ اس لیے اگر اس میں ہیجان پیدا ہوا ہے تو اس میں قصور نہ فن پارے کا ہے نہ اس کا ہے۔ سوال یہاں پر اعصاب کو قابو میں رکھنے کا بھی نہیں کہ یہ ممکن نہیں، بلکہ فن پارے کی طرف ایک پختہ ذہنی رویہ تشکیل کرنے کا ہے۔ منٹو اور میراجی نے اپنی نظمیں اور افسانے ناپختہ لوگوں کے لیے تخلیق نہیں کیے۔ اُن کی تخلیقات اعصاب سے نہیں کھیلتیں، بلکہ جمالیاتی تجربے کی تشکیل کی کوشش کرتی ہیں۔ اس تجربے کو مکمل طور پر حاصل کرنے میں ہمارے اعصاب تھوڑی بہت رُکاوٹ پیدا کرتے ہیں کیوں کہ ان تخلیقات کا موضوع جنسی تجربہ ہے۔ یہ ایسا موضوع ہے جس کی خفیف ترین لرزش بھی اعصاب کے تاروں کو جھنجنا کر رکھ دیتی ہے۔ اعلیٰ جنسی افسانے جیسے کہ منٹو (اور اب بیدی) نے لکھے، فی نفسہٖ کوئی ایسا عنصر لیے ہوئے نہیں ہوتے جو ہیجان نگیز ہو۔ البتہ قاری اعصابی ردِ عمل اور جمالیاتی تجربے کے بیچ جھولتا رہتا ہے، اور قاری ذہنی طور پر جتنا بختہ ہوگا اتنا ہی وہ جمالیاتی تجربے کے لیے زیادہ تیار ہوگا۔ برہنہ مجسمہ تو برہنہ ہی ہوگا اور جنسی افسانہ بھی عریاں ہی ہوگا گو فحش نہیں ہوگا۔ آور آدمی جب تک آدمی ہے وہ کم یا زیادہ اعصابی ردِ عمل کا شکار بھی ہوگا۔

لیکن اگر مجسمہ یا افسانہ فن کا اعلیٰ نمونہ نہیں ہے تو اس کا پیدا کردہ جذبہ حرکی اور جسمانی ہوگا۔ عریانی عیب نہیں ہے لیکن فحاشی عیب ہے۔ کیونکہ فحش ادب آرٹ کے ناقص تصورات پر تخلیق ہوتا ہے۔ یہ عیب اخلاقی ہی نیں بلکہ فنی ہے اور فن کی دُنیا میں فن کا عیب اخلاقی عیب سے بھی زیادہ مذموم ہے۔ آسکر وائلڈ کا ایک جملہ ہے کہ فلاں کتاب بداخلاق ہے۔ کیوں کہ وہ بُری طرح لکھی گئی ہے۔ اگر افسانہ آپ میں ایسا جذبہ پیدا کرتا ہے جو جسمانی ہو، یا جو کسی عمل پر منتج ہو تو وہ غلط فنی اصولوں پر لکھا گیا ہے۔ وہ جنسی افسانہ جو آپ کے جذبات میں ہیجان پیدا کرتا ہے، فحش ہے کیوں کہ وہ جو جذبہ پیدا کرتا ہے جسمانی ہے۔ ذہنی نہیں۔ وہ آپ کے اعصاب میں تناؤ پیدا کرتا ہے۔ وہ تناؤ اس وقت تک دُور نہیں ہوتا جب تک جنسی تسکین کے کسی فطری یا غیر فطری ذریعے کو کام میں نہ لایا جائے۔ جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے۔ آرٹ جو جذبہ پیدا کرتا ہے وہ ذہن ہی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ گویا آرٹ کا تجربہ اپنے طور پر مکمل ہوتا ہے۔ وہ ذہن میں کوئی ایسا تناؤ نہیں پیدا کرتا جس کی تسکین کا سامان خود اس کے پاس نہ ہو۔ انقلابی ادب پڑھ کر ہم بھی انقلاب کے لیے کچھ کام کرنا چاہتے ہیں۔ اگر کچھ کام نہیں کرتے تو احساسِ

جرم میں مبتلا رہتے ہیں کہ انسانیت کے لیے ہم کچھ نہیں کر رہے۔ انقلابی ادب نے جو تناؤ ہمارے ذہن میں پیدا کیا ہے اس سے نجات کا راستہ ایک ہی ہے کہ ہم انقلاب کے لیے کچھ کام کریں۔ انقلابی شاعر اندر ہی اندر کڑھتے ہیں کہ جس کام کی تلقین وہ دوسروں کو کر رہے ہیں، وہی کام وہ خود نہیں کر رہے۔ احساسِ جُرم سے نجات پانے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ آدمی خود کو سزا دے۔ راہبوں کی طرح وہ اپنے جسم کو طرح طرح کی اذیتوں میں مبتلا کرے یا پھر صوفیوں کے ملامتی فرقے کی طرح خود کو حقیر و ذلیل ثابت کرتا پھرے۔ مزدوروں کے سامنے ہمارے ترقی پسند شاعر خود کو کتنا حقیر و ذلیل و کمتر سمجھتے تھے، اس کا ثبوت اُن کی شاعری، افسانوں اور تنقیدوں میں مِل جائے گا۔

اَدَبُ اوُرفنَا ٹِسُزم

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

ادبؔ اورفنا ٹِسزم

گمنام شہری

J.S./7/M/378 کی یاد میں

سنگِ مرمر کی یہ یادگار ریاست کی جانب سے قائم کی گئی ہے۔ اعداروشمار کے بیورد
کا فیصلہ ہے کہ وہ اُن لوگوں میں سے تھا۔
جن کے خلاف کوئی سرکاری شکایت نہیں تھی۔
اوراس کے حُسنِ اخلاق کے متعلق تمام رپورٹیں اس بات پر متفق ہیں۔
کہ وہ ایک فرسودہ لفظ کے جدید معنی میں..... ولی تھا،
کیونکہ اس کا ہر عمل ہئیتِ اجتماعیہ کی خدمت کے لیے تھا۔
زمانۂ جنگ کے سوا..... ملازمت سے اس کی سُبکدوشی کے وقت تک وہ کارخانہ میں کام کرتا
رہااور کبھی ملازمت سے معزول نہیں کیا گیا۔
اس کے مالکوں۔ یعنی فج موٹر کارپوریشن کے کرتا دھرتاؤں کواس کے کام سے اطمینان تھا اس
کے باوجود وہ کوئی جی حضوری نہیں تھا، نہ ہی اس کے خیالات بوالعجب تھے۔
کیونکہ اس کی یونین کی رپورٹ بتاتی ہے کہ وہ یونین کا چندہ باقاعدگی سے ادا کرتا تھا۔
(اس کی یونین کے متعلق ہماری رپورٹ بتاتی ہے کہ اس کی یونین بھی کافی ٹھیک تھی)
اور سماجی نفسیات کے ہمارے ماہرین کا کہنا ہے کہ
وہ اپنے ساتھیوں میں کافی مقبول تھا اور گاہے ماہے شغل مے بھی کرلیا کرتا تھا۔
مجلسِ اخبارات کا ماننا ہے کہ وہ روزانہ اخبار خریدتا/اور اشتہارات کی طرف اس کا رویّہ ہر
لحاظ سے نارمل تھا/اس کے نام کا بیمہ بتاتا ہے کہ اس کا بیمہ ہر لحاظ سے مکمل تھا۔
اُس کا تندرستی کا کارڈ بتاتا ہے کہ وہ ایک مرتبہ اسپتال گیا تھا اور اسپتال سے شفایاب لوٹا تھا۔
مال پیدا کرنے والوں اور معیارِ زندگی کو بلند کرنے والے منصوبہ سازوں کی تحقیقات بتاتی ہیں
کہ اسے بالاقساط رقم پر چیزیں فروخت کرنے والے اداروں کے فوائد کا پورا علم تھا۔
اور ایک جدید آدمی کی غروریات کی تمام چیزیں، مثلاً

فونوگراف، ریڈیو، موٹر اور ریفریجریٹر، سب اس کے پاس تھیں۔
رائے عامہ کے متعلق تحقیقات کرنے والے ہمارے محقق کو اس بات پر اطمینان ہے کہ وہ
سال بھر کے واقعات کے متعلق صحیح رائیں رکھتا تھا۔
جب امن ہوتا تو وہ امن کے لیے ہوتا، جب جنگ ہوتی تو وہ محاذ پر روانہ ہو جاتا وہ شادی شدہ
تھا، اور اس نے ملک کی آبادی میں پانچ بچّوں کا اضافہ کیا۔
اور ہمارے نسلی تحقیقات کے بیورو کا کہنا ہے کہ
اس زمانہ کے باپ کے لیے بچّوں کی یہ تعداد صحیح تھی
اور ہمارے اساتذہ کی رپورٹ ہے کہ اس نے اپنے بچّوں کی تعلیم کے معاملہ میں کبھی مداخلتِ
بیجا سے کام نہیں لیا۔
کیا وہ آزاد تھا؟ / کیا وہ خوش تھا؟/..... یہ سوال غیر متعلق ہے۔
کچھ بھی کمی ہوتی ہمیں اس کا علم یقیناً ہونا ہی چاہیے تھا۔ (ڈبلیو، ایچ، آڈن)

آڈن کی اس نظم کے آخری مصرع پر غور کیجیے۔ خصوصاً لفظ یقیناً پر۔ اسے کہتے ہیں بیوروکریسی کا ٹھسہ ریاست سمجھتی ہے کہ سماجی اور نفسیاتی تحقیقات اور اعداد و شمار کے شعبے قایم کر کے اگر وہ چاہے تو آدمی کے اندرون کی گہرائیاں اور پیچیدگیاں بھی جان سکتی ہے۔ آدمی خوش ہے یا نہیں، آدمی آزاد ہے یا نہیں وہ کسی جذباتی خلا اور رُوحانی کرب سے تو نہیں گزرتا، بھلا یہ باتیں بیوروکریسی کی چاق و چوبند اُنگلیوں کی گرفت سے باہر کیسے رہ سکتی ہیں۔ آدمی کو خوش رکھنے کے منصوبے بنانا اور ان منصوبوں کو عملی جامہ پہنانا کوئی بُری بات نہیں۔ لیکن منصوبے بنانے والے جو بات نہیں سمجھتے وہ صرف یہ ہے کہ آدمی کو منصوبوں کے ذریعہ چند آسایشیں بہم پہنچائی جاسکتی ہیں، اور آسایش بہرصورت آسایش ہے خوشی نہیں۔ جن آسایشوں میں آج ایک امریکی زندگی گزار رہا ہے، اُن کا تو تصوّر بھی ہمارے لیے ممکن نہیں۔ لیکن شاید ایک امریکی جتنا بے چین اور دُکھی آدمی بھی دُنیا میں کوئی نہیں۔ خالص مادّہ پرستی کے نتائج کیا ہو سکتے ہیں اس کا تماشہ ہم نے خود ہماری آنکھوں سے دیکھ لیا۔ ابھی جمعہ جمعہ آٹھ دن بھی نہیں ہوئے تھے کہ جدید مادّہ پرست تمدّن کا وہ آشیانہ ہی برباد ہونے لگا جو انسان کی مادّی ضرورتوں کی قدروں پر تعمیر کیا گیا تھا اور جس کا کوئی دوسرا اخلاقی اور رُوحانی ڈائمنشن نہیں تھا۔ آدمی خوش ہے یا نہیں اسے جانچنے کا ہمارے پاس سوائے ادب اور آرٹ کے کوئی پیمانہ نہیں۔ ہمارے ترقی پسند دوستوں کی مصیبت بھی یہ تھی کہ اشتراکی ملکوں کے ادب اور آرٹ کا مطالعہ کر کے وہاں کے آدمی کی اندرونی زندگی کو جاننے کی بجائے انھوں نے ان اخباروں، رسالوں اور پروپیگنڈہ پمفلٹوں سے آدمی کو سمجھنے کی کوشش کی جن میں مادّی پیداوار کے اعداد و شمار اور تصویریں شایع ہوا کرتی تھیں۔ ان پمفلٹوں میں سیب کے انبار کارخانوں کی چمنیاں اور کھیل کود کے میدان دیکھ کر یہ لوگ سمجھے کہ کم از کم کرۂ ارض کے ایک خطّہ پر جنّت قایم ہوگئی ہے اور آدمِ نو بھی پیدا ہوگیا ہے۔ ہمارے ترقّی پسند شاعروں نے اِس سرزمین کو ستاروں سے سلام بھی کروایا اور ہمارے افسانہ نگاروں نے تو وہاں کے زچّہ خانوں کی آسائشوں اور

سہولتوں پر افسانے بھی لکھ ڈالے۔ رُوسی مزدور اور روسی جوان کا نام سُن کر ہمارے ترقی پسند ساتھیوں میں وہی جذبۂ پرستش جاگتا جو صادق سردھنوی اور نسیم حجازی کے تاریخی ناولوں میں عربی جوان کا ذکر سُن کر اہلِ ایمان کے دلوں میں پیدا ہوتا۔ خدا اور مذہب سے بغاوت کرنے والے ہمارے باغی شاعروں نے اشتراکیت کو مذہب اور اشتراکی آدمی کو مذہبی اسطور کے مقام پر پہنچا دیا۔ رُوس کا سرکاری ادب تو یہی بتاتا تھا کہ آدمی اندر سے خوش بھی ہے اور آزاد بھی، کیونکہ اس کے نزدیک خوشی کا پیمانہ کارخانے اور آزادی کا پیمانہ کام کام اور کام تھا۔ یہ تو رُوس کے سرکش ادیب تھے جنھوں نے آدمی کے اندر جھانک کر ایک بار پھر یہ جاننے کی کوشش کی آدمی اندر سے کتنا خوش ہے کتنا آزاد ہے۔ لیکن ہندوستان کے سرکش ادیب روس کے سرکش ادیبوں کو نہیں بلکہ سرکاری ادیبوں کو پڑھا کرتے تھے۔ یہی نہیں بلکہ جب رُوسی سرکار کا عتاب وہاں کی سرکش روحوں پر نازل ہوتا تو ہل من مزید کی آواز ہندوستان کے سرکش ادیب ہی بلند کرتے۔ سنسنی خیز ہفتہ وار اخباروں کے ترقی پسند کالم نویس رُوسی بیوروکریسی کے ہم نوا ہو کر اُن فنکاروں کو غدار اور سامراجی ایجنٹ ثابت کرتے جو بیوروکریسی کے خلاف آواز بلند کر رہے تھے۔ ستم بالائے ستم یہ ہوا کہ ان سرکش ادیبوں کو اگر ہندستان میں کوئی ہمنوا ملا بھی تو وہ جناب گوپال متّل صاحب تھے۔ چنانچہ روس کے باغی فن کار آج کل غالبؔ کے اس شعر کے معنی سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں تو ہوں گلخن میں جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

بہر حال آڈن کی اس نظم میں اُس آدمی کی تصویر ملتی ہے جو ہمارے صنعتی دَور کی پیداوار ہے صنعتی دَور نے ایک طرف اشتراکی آمریت کو جنم دیا ہے جو آدمی کو INDOCTRINATE کر کے اسے اشتراکی آدرش کی محض ایک پرچھائیں بنانا چاہتی ہے، تو دُوسری طرف اُس سرمایہ داری کو پیدا کیا ہے جو ماس میڈیا کے تمام ٹکنولوجیکل ذریعوں کو استعمال کر کے اسے محض ایک بھیڑ کا آدمی بنانا چاہتی ہے۔ فرد کی انفرادیت پر دونوں کا حملہ مخالف سمتوں سے ہے لیکن نتیجہ ایک ہی ہے فرد فرد نہ رہے، ایک اجتماعی پرچھائیں بن جائے اسی لیے آڈن کی نظم کے آدمی کے نہ اپنے خد خال ہیں نہ اپنے احساسات و جذبات۔ نہ اپنے ارادے کا عمل ہے نہ اخلاقی انتخاب کی کشمکش وہ ریاست کے ایک اچھے شہری کے چند NORMS کے مطابق عمل کرتا ہے۔ نہ قدروں کے خلاف بغاوت کرنے کی گنجایش ہے نہ نئی قدریں تخلیق کرنے کی صلاحیت۔ اس دُنیا کے سفید و سیاہ میں اس کو دخل جو ہے سو اتنا ہے کہ صبح کو جوں توں شام کیا اور شام کو جوں توں صبح کیا۔ اس آدمی کو جو چیز سرد بے کیف اور میکانکی بناتی ہے وہ ہر قسم کی خارجی اور داخلی کشمکش کا فقدان ہے۔ اس میں اس بے قرار رُوح کی تڑپ نہیں جو آدمی کو اپنی دُنیا آپ پیدا کرنے زندگی کا چلن بدلنے، اور طرح دیگر انداختن کے لیے ایک مسلسل جدّ و جہد اور ایک مسلسل کشمکش میں مبتلا رکھتی ہے۔ آدمی کا کردار بنتا ہے زمان و مکان میں ایک حرکی قوت کی طرح جینے سے، اسے پسند اور اُسے ناپسند کرنے سے، اسے قبول اور اُسے مسترد کرنے سے، غرض یہ کہ ہر ہر قدم پر انتخابی فیصلے کرنے سے۔ جب ریاست اور بیوروکریسی ان فیصلوں کی ذمہ داری اپنے سر لے لیتی ہے تو آدمی ہر قسم کی کشمکش سے آزاد ہو کر ایک بے رُوح جسم کی طرح اُن خطوط پر حرکت

کرتا رہتا ہے جو ریاست نے تمام افراد کے لیے طے کیے ہیں۔ آمر ملکوں میں ریاست اور جمہوری ملکوں میں اشتہارات کی بیوپاری پیڑھیاں اب اس بات کا فیصلہ کرتی ہیں کہ سگرٹ سے لے کر خدا تک کی طرف آپ کا صحیح رویّہ کیا ہونا چاہیے۔ ویسے بھی آدمی آزاد انتخاب کی کشمکش سے بھاگنا چاہتا ہے۔ اور معروض میں ایسے سہارے ڈھونڈھتا ہے جو اس کے لیے فیصلے کیا کریں۔ سائنس نے اب اس بات کے امکانات بہت ہی زیادہ وسیع کر دیے ہیں کہ چند لوگ اشتہارات، پروپیگنڈہ اور یک طرفہ تعلیم و تلقین کے ذریعہ لوگوں کی ایک کثیر تعداد کے ذہن اور اعصاب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ رفتہ رفتہ آدمی ارادے کی آزادی کو چھوڑتا رہا اور ریاست اور بڑے ادارے اس کا ارادہ بنتے رہے۔ آدمی کی زندگی سمٹ سمٹا کر چند حدود میں قید ہوگئی۔ اور یہ حدود ایسی تھیں جن میں ارادہ کی آزادی اور اخلاقی کشمکش کی کوئی گنجایش ہی نہ تھی بھلا ریڈیو اور ریفریجریٹر خریدنے کے لیے بھی کسی ارادے یا اخلاقی انتخاب کی ضرورت پڑتی ہے رہا ادب تو آدرش وادی ادب کا مطلب ہی یہ ہے کہ وہ ایک آدرش کی تبلیغ ہو۔ جہاں تبلیغ کا دَور دورہ ہو وہاں کشمکش کی گنجایش ہی کہاں رہی۔ اگر کشمکش ہے تو صرف اتنی کہ آدمی یونین کو چندہ دے یا نہ دے، یا فلاں آدمی کو یونین کا صدر منتخب کرے یا نہ کرے۔ بھلا بھلا انسان انسان دوست ادب انسان دوستی کے ایسے سیدھے سادے فارمُولے ایجاد کرتا ہے کہ انسان کو خود کو بدلنے کی تو ضرورت ہی نہیں رہتی، بس اِن فارمولوں کے مطابق سماج کو بدلتا پھرتا ہے اور سمجھتا ہے کہ نیا سماج نیا انسان پیدا کرے گا جو لازمی طور پر پُرانے انسان سے بہتر ہوگا۔ کشمکش کا تعلق حقیقت سے ہوتا ہے دن کے سپنوں کی دُنیا بھی آدمی اسی لیے تخلیق کرتا ہے کہ اس میں اُن کشمکشوں سے نجات پا جائے جو حقیقی دُنیا میں اسے پیش آتی ہیں۔ یوٹوپیائی خواب بھی ایسی ہی دُنیا تخلیق کرتے ہیں، جس میں طبقاتی کشمکش سے لے کر اندرونی کشمکش تک سب چیزوں کا خاتمہ ہو جائے اور انسان جنّتِ ارضی میں بیٹھا سُکھ کے جھولے جھولا کرے۔ یوٹوپیائی آدرش سے وابستہ ادب انسان اور زندگی کا سیدھا سادا تصوّر پیش کرتا ہے۔ یہ تصوّر انسان کو اندر سے نہیں باہر سے دیکھتا ہے۔ اس تصوّر کے تحت آدمی پُراسرار جبلتوں اور پیچیدہ نفسیاتی اور رُوحانی قوتوں کا مجموعہ نہیں رہتا بلکہ ایک سیدھی سادی اقتصادی تبدیلیاں لانے کی ضرورت ہوتی ہے لہٰذا پورے سماج کی توجہ چند اقتصادی اور سیاسی منصوبوں پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ رسل و رسائل کی سہولتیں، ماس میڈیا اور بڑے شہروں کی بڑی آبادیوں نے دُنیا کو ایک چھوٹا سا کرّہ بنا دیا ہے اور اس طرح دُنیا بھر کی انسانی آبادی کو ایک ہی قسم کے برتاؤ کے لیے کھلا کر دیا ہے۔ اس طرح انسان آہستہ آہستہ اپنی تمام پیچیدگیاں چھوڑ کر وہ سماجی اور اخلاقی سادگیاں اپنا رہا ہے جو اس کی شخصیت کو یک طرفہ اور اکہری بناتی جاتی ہیں۔ یک طرفہ اور اکہری شخصیت کو جس طرح چاہیں MOULD کیا جا سکتا ہے۔ اس شخصیت میں مقاومت اور مزاحمت کی وہ قوت نہیں ہوتی جو ذات کے تحفظ کے لیے ضروری ہے۔ پروپیگنڈہ، اشتہارات، تبلیغی اور تلقینی ادب اسے آسانی سے متاثر کرتے ہیں اور اپنی بات منوالیتے ہیں۔ تہذیبی سرگرمیوں سے کٹے ہوئے ایسے انسان کی دل چسپی کے مراکز محدود اور انجام کار سیاست پر آ کر مرکوز ہو جاتے ہیں۔ اس طرح سیاسی عاصبیت ایک بھرے پُرے انسان کو محض سیاسی آدمی بنا کر رکھ دیتی ہے انسانی زندگی پر سیاست کا یہ غیر فطری غلبہ تمام دُنیا میں اس قدر شدید بن گیا ہے کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آدمی محض

سیاسی سطح پر جیتا ہے اور اس کے وجود کے تمام حیاتیاتی اور تہذیبی سرچشمے گویا خشک ہو گئے ہیں۔ روزانہ، ہفتہ وار اور پندرہ روزہ اخبارات، مصوّر رسالوں، اور پروپیگنڈہ پمفلٹوں کے انبار بے پایاں کے تلے دبے ہوئے ذہن کے لیے ادب اور آرٹ، تہذیب، تمدّن کے الفاظ اپنے معنی کھو چکے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ادب اور آرٹ نے بجائے سیاسی غلبہ کی مزاحمت کرنے کے اس کی حلقہ بگوشی شروع کردی۔ ادب کو بھی محسوس ہوا کہ سیاست کی کاسہ لیسی کے بغیر وہ بھی سماج میں اپنی آبرو اور اقتدار قایم نہیں رکھ سکتا۔ ادب حقیقت کے تمام پہلوؤں کی بے لاگ ترجمانی کرکے انسان کو زندگی کا بھرپور شعور عطا کرتا تھا اور اس طرح اس کی شخصیت کو وسیع انسانی ہمدردیوں کا حامل بناتا تھا۔ سیاسی آئیڈیولوجی کی باندی بن کر ادب نے انسان کو اکہرا اور یک طرفہ بنانے کا کام کیا۔ ایسے آدمی پر کسی بھی سیاسی آئیڈیولوجی کو تسلط جماتے دیر نہیں لگتی اسے بہت ہی آسانی سے فنا ٹک بنایا جاسکتا ہے، کیونکہ اندرونی طور پر کھوکھلا ہونے کی وجہ سے کسی بھی مجنونانہ خیال کی چنگاری اس کے بھُس میں آگ لگاسکتی ہے سماجی طور پر ایسا آدمی CONFORMIST ہوتا ہے اس کے اپنے کوئی عقائد اور پاسداریاں نہیں ہوتیں۔ جماعت یا ریاست کے دیے ہوئے عقائد اور آدرشوں کی وہ اندھی تقلید کرتا ہے، اور اس طرح ریاست ایسے آدمی سے جو چاہے وہ کام لے سکتی ہے۔ فرد فرد نہیں رہتا، ایک بڑی مشین کا پُرزہ بن جاتا ہے بھیڑ کی ایک بے چہرہ پرچھائی۔ اس پرچھائی سے آپ کہو کہ دن رات محنت کرکے پیداوار بڑھاتی رہے تو وہ بڑھاتی رہے گی۔ اسے حب الوطنی اور قومی برتری کے گیت گانے کو کہو گے تو وہ گائے گی۔ اسے مذہبی اور نسلی جنون میں مبتلا کرو تو وہ دوسرے مذاہب اور نسلوں کو صفحۂ ہستی سے مٹا کر رکھ دے گی اس کے ہاتھ میں ایک سیاسی پمفلٹ رکھ دو تو وہ اسے آسمانی کتاب کی طرح پڑھتی رہے گی۔ اسے تہذیبی بربریت پر اُکساؤ تو وہ ماضی کی تہذیبی یادگاروں پر کالک لگائے گی اور ان تمام کتابوں کو نذرِ آتش کردے گی جو اس کے عقائد کے مطابق نہیں لکھی گئیں۔ وہ جماعتی اور ریاستی احتساب کو خوش آمدید کہتی ہے۔ فکر و نظر پر پابندیوں کو لبیک کہتی ہے۔ جسم کی قید اور جذبات کی زنجیروں کو گوارا کرتی ہے، کیونکہ اس کی کوئی فکر نہیں ہوتی، کوئی جذبہ نہیں ہوتا کوئی جسم نہیں ہوتا۔ پرچھائی محض IMPULSIVE REFLEXES RESPONSES کا ایک مجموعہ ہوتی ہے نئے انسان کے خواب دیکھنے والوں کے پاس انسان ہی نہیں رہا محض اس کی ایک پرچھائیں رہ گئی۔ فاشسٹ جرمنی، اشتراکی رُوس، اشتراکی چین، اسلامی پاکستان جو محض ایک آئیڈیولوجی کے سہارے ایک نیا انسان پیدا کرنے کے خواب لے کر چلے تھے، محض ایک پرچھائی پیدا کرسکے۔ اس پرچھائی کی خون آشامیوں کی داستاں آشویز کے گیس چیمبروں سے لے کر ڈھاکہ کی اُن گلیوں تک پھیلی ہوئی ہے جہاں کلمہ گویوں نے کلمہ گویوں کے خون سے ہولی کھیلی۔ اس آدمی پر تو ایک آدمی کے طور پر غور بھی کیسے کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ آدمی کے چہرے کے نقوش بھی ہوتے ہیں، رُوح کی پیچیدگیاں اور وجود کی گہرائیاں بھی ہوتی ہیں۔ پرچھائیوں کا ذکر آدمی کے طور پر نہیں ہوتا، اعداد و شمار کے چارٹ کے ایک نقطہ کے طور پر ہوتا ہے۔ بسٹ سیلرز کتابوں کے متعلق لکھنے کے لئے ایک ہی بات ہوتی ہے کہ پچاس لاکھ یا ایک کروڑ آدمیوں نے اس کتاب کو پڑھا کتنے افسوس کی بات ہے کہ ایک کروڑ آدمی جس کتاب کو پڑھتے ہیں اس پر ایک صفحہ کی تنقید لکھنے والا ایک آدمی بھی پیدا نہیں ہوتا۔ اُدھر شیکسپیئر سے لے کر

ایلیٹ تک ایسے لکھنے والے بھی ہیں جن کے پڑھنے والوں کا حلقہ کبھی لاکھوں تک نہیں پھیلا۔ لیکن ہر نسل اپنے بہترین دماغوں کو اُن کے ایک ایک لفظ پر سوچ بچار کرنے کے لیے وقف کرتی رہی۔ پرچھائیاں محض CONSUMERS ہوتی ہیں اور ان کی ضرورتوں کو پورا کرنے والے لوگ ادب تخلیق نہیں کرتے محض CONSUMERS GOODS بہم پہنچاتے ہیں۔ گلشن نندا کی کتابوں کی تنقید نہیں لکھی جاسکتی، صرف اعداد وشمار بیان کیے جاسکتے ہیں۔ مطلب یہ کہ پرچھائی کا مطالعہ آدمی کے طور پر ممکن نہیں۔ اسی لیے وہ ادب کا موضوع نہیں بن سکتی۔ ادب کا موضوع وہ آدمی ہوتا ہے جو اندرونی اور بیرونی کشمکش کا جیتا جاگتا مرقع ہو۔ ادب جذبات وخیالات واقدار کے تصادم سے پیدا ہوتا ہے۔ تصادم کی عدم موجودگی میں محض پروپیگنڈہ ہوتا ہے۔ فن کا شعلہ تصادم، گھرسن اور کشمکش کی اس زیرِ زمین آگ سے پھوٹتا ہے جو فنکار کے وجود کو اندر ہی اندر پگھلاتی رہتی ہے۔ اس شعلہ سے فکرونظر، شعوروآگہی کے چراغ روشن ہوتے ہیں اور اسی لیے اس شعلے کی تعبیر وتفسیر سینکڑوں تنقیدی مضامین میں ہوتی ہے۔ پروپیگنڈہ لٹریچر کی تنقید نہیں لکھی جاسکتی۔ اس کا بھی صرف پروپیگنڈہ ہی کیا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند تنقید ترقی پسند ادب کی تنقید نہیں صرف پروپیگنڈہ ہے۔ پروپیگنڈہ آرٹ نہیں محض کرافٹ ہے۔ پروپیگنڈہ تخیل کا تخلیقی استعمال نہیں محض چابک دستانہ استعمال ہے۔ پروپیگنڈہ کا تعلق پرکاری اور ہوشیاری سے ہے۔ آرٹ کا تعلق سادگی اور دردمندی سے ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈہ کے لیے ایک چاق وچوبند ذہین اور فطین دماغ کی ضرورت ہے جو پھر بیوروکریٹ کا ہوتا ہے۔ اسی لیے پروپیگنڈے کا تعلق شعبوں اور اداروں سے ہوتا ہے جب کہ آرٹ کا تعلق محض ایک فرد کی ذات سے ہوتا ہے۔ ریاست کے پاس پروپیگنڈہ کی ایک مشیزی ہوتی ہے جس کے ذریعہ وہ پروپیگنڈہ کرواسکتی ہے۔ ریاست کی مشیزی تو کیا خود خدا کی خدائی بھی اگر ایک طرف ہوجائے تو فن کار سے اس کی مرضی کے خلاف ایک شعر تک نہیں لکھواسکتی۔ آرٹ کی آٹونومی اور آزادی کی اس سے بڑی دلیل اور کیا ہوگی آمروں کی آمریت اور دھن پتیوں کی دھن دولت بھی فنکار سے اس کی مرضی کے خلاف، ادب پیدا کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ اگر کرگسوں میں پلا ہوا شاہین، رہ ورسمِ شاہبازی نہیں جانتا تو قصور اس کی خودفریبی کا ہے، شاہبازی کا نہیں۔ آدمی اپنے ارادے کا آپ مالک ہے اور اپنے ارادے میں آزاد ہے..... ''نہیں! نہیں!! نہیں!!!'' ----- یہ ''نہیں'' کہنے کی جرأت ہی ہمارے ترقی پسند دوستوں میں نہیں تھی۔ وہ تو یہی سمجھتے رہے کہ طبقاتی سماج میں فنکار کا ذہن کبھی آزاد نہیں رہ سکتا۔ اگر اس نے کچلے ہوئے طبقہ کا ساتھ نہیں دیا تو برسرِ اقتدار طبقہ کا ساتھ دے گا۔ اسی لیے وہ ان تمام فن کاروں کو جو ان کے ہم نوا نہیں تھے بورژوژیوں کے ہاتھوں بکے ہوئے اور ان کے ایجنٹ تصور کرتے رہے۔ لیکن فن کار تو دال میا تو کیا خود اللہ میاں سے بھی بھڑک جاتا ہے۔ ریاست چاہتی ہے کہ فن کار اس کا چوب دار بنے۔ بورژوا چاہتا ہے کہ وہ تفریحی ادب پیدا کرے۔ تاکہ اس ادب کے چھاپنے اور بیچنے والے کے طور پر وہ بھی مالا مال بنے اور فن کار بھی۔ لیکن بادلیئر سے لے کر منٹو اور میراجی تک فن کاروں کا ایک طویل سلسلہ ملے گا جو ریاست اور بورژواژی اداروں کی طرف پیٹھ کیے وہی ادب تخلیق کرتے رہے جو وہ کرنا چاہتے تھے۔ انھوں نے اپنی دُنیا اور عاقبت دونوں خراب کی لیکن فن کے معاملہ میں کسی سے مفاہمت نہیں کی۔ فنکار

کی وابستگی کس سے؟۔اپنے فن سے،اپنی ذات سے:

پہنچا جو آپ کو تو مَیں پہنچا خدا کے تئیں

فن کار تو اپنے فن کے ذریعہ اپنی ذات کا عرفان حاصل کر کے پوری کائنات کو سمجھتا ہے وہ تو یہی دیکھتا ہے۔ وہ خود کیا ہے، پرچھائی یا آدمی۔ اگر وہ پرچھائی ہے تو اکہرا یک طرفی میکانکی، تبلیغی اور تلقینی ادب پیدا کرتا ہے۔ اگر آدمی ہے تو وہ ادب پیدا کرتا ہے جو پہلودار ہے آرزوؤں کی انجمن اور اندیشوں کا نگار خانہ ہے، سوز وساز رومی اور پیچ وتاب رازی کی کشمکشوں کی رزم گاہ ہے۔ کہانی تو فن کار سے اُس کا فن لکھواتا ہے۔ نظم تو فنکار سے شاعری کی پوری روایت لکھواتی ہے شعر کی روایت اور فن کار کا الہام، یہ وہ دو دھارے ہیں جو جب ملتے ہیں تو فن کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ کبھی فن کار کے پاس رُوح القدس آیا کرتے تھے۔ ہر قسم کے ماورائی ڈائمنشن سے عاری سیکولر اور مادّہ پرست سماج میں اب تو صرف فیلڈ مارشل اور مارواڑی سیٹھ آتے ہیں۔ بہر حال ہم نے فن کار کو اس قدر کمزور ارادے کا آدمی سمجھ لیا کہ یہی سوچتے رہے کہ فن کار اپنے فن کا آزادانہ استعمال کر ہی نہیں سکتا۔ اسے اس طرف یا اُس طرف تو ہونا ہی پڑے گا۔ آدمی اس طرف یا اُس طرف ہوئے بغیر اپنے طور پر اپنی ذات اور اپنی فکر و نظر پر اعتماد کر کے جی سکتا ہے۔ یہ بات تو میراجی، منٹو، بیدی، اختر الایمان راشد اور تمام جدید شاعروں نے ثابت کر دی۔ اپنی ذات اور اپنی فکر ونظر پر اعتبار نہ کرنے، فن کی آٹونومی اور فنکار کی آزادی کی قدر و قیمت کے معنی نہ سمجھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ترقی پسند فیلڈ مارشل اور مارواڑی سیٹھ دونوں کی سیاست کا شکار ہو گئے۔ ترقی پسند تحریک کی داستان آئیڈیولوجیکل فنا ٹسزم سے لے کر ادب کے کمرشیالائزیشن کی داستان ہے۔

اب پھر ذرا آڈن کی نظم کی طرف پلٹیے۔ مَیں کہہ چکا ہوں کہ پرچھائی پر اور پرچھائی کے لیے ادب تخلیق نہیں ہوتا، صرف پروپیگنڈہ لکھا جاتا ہے۔ پروپیگنڈے کا تعلق ڈپارٹمنٹ سے ہوتا ہے۔ کلف لگا بیوروکریٹ جذبات اور احساسات کا نہیں، صرف نپے تُلے خیالات کا آدمی ہوتا ہے۔ ڈپارٹمنٹ میں شعر نہیں لکھے جاتے محض رپورٹیں لکھی جاتی ہیں۔ چنانچہ آڈن نے نظم کا اسلوب بھی وہ اختیار کیا جو بیوروکریسی کی رپورٹوں کا ہوتا ہے۔ یعنی سرد، غیر متعلق، معروضی اور اُس ایجاز کا حامل جو ٹکنیکل رپورٹوں کو ہر قسم کی غیر ضروری باتوں سے پاک رکھنے کا نتیجہ ہوتا ہے۔ آدمی محض ایک کارڈ ہے، ایک عدد جو زمان و مکان کی بجائے فائل کے صفحات میں زندہ ہے۔ پرچھائی سے نہ محبت کی جا سکتی ہے نہ نفرت، کیوں کہ محبت اور نفرت کا تعلق پھر احساس سے ہے۔ پرچھائی آپ کے جسم کو نہیں رگڑتی، آپ کے پیروں کو نہیں کچلتی اسی لیے آپ اس سے نہ خوش ہوتے ہیں نہ ناراض۔ آپ میں رشک اور رقابت کا جذبہ بھی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ پرچھائی کے پاس اپنی کوئی ایسی چیز نہیں ہوتی جو قابلِ رشک ہو۔ وہ امن کے زمانہ میں پُرامن رہتی ہے جنگ کے زمانے میں لام پر چلی جاتی ہے۔ ریاست اگر عبادت گاہ بناتی ہے تو عبادت کرتی ہے۔ ہواخوری کے مقامات بناتی ہے تو ہواخوری کرتی ہے۔ وہ وہی کتابیں پڑھتی ہے جن پر ریاست یا قبولیت عامہ کی چھاپ ہو، اگر لکھتی ہے تو انہی منصوبوں کے تحت لکھتی ہے جو ریاست یا تجارتی اداروں یا سماج کے ستونوں نے اس کے لیے تیار کیے ہیں۔ فن کار کے لیے لکھنے کا مطلب ہوتا ہے گزرتے ہوئے زمانے پر اپنی آواز

نقش کرنا۔ میں بھی سوچتا ہوں، میں بھی کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ وقت کے صحراؤں کے سناٹے میری رُوح میں آواز بن کر گونج رہے ہیں، میں بھی اس آواز کو لفظوں میں قید کرنا چاہتا ہوں۔ لیکن پر چھائی کی کوئی آواز نہیں ہوتی، پر چھائی گول گنبد ہوتی ہے۔ جس میں دوسروں کی آوازیں گونجا کرتی ہیں۔ وہ صحراؤں کے سناٹوں کو محسوس نہیں کرتی کیونکہ وہ خودریگِ صحرا ہے۔ آدرشوں کی آندھیاں چلتی ہیں تو ریت کا ڈھیر سمٹ سمٹا کر دُوسری جگہ تو وہ بن جاتا ہے۔ اس ریت پر ہمیشہ دوسروں کے قدموں کے نشان ہوتے ہیں۔ اس ریت کی اپنی کوئی چمک نہیں ہوتی، کیونکہ یہ ہمیشہ مستعار کرنوں کی روشنی سے چمکتی ہے۔

پر چھائی نہ ارادے کی قوت رکھتی ہے نہ انتخاب کا حوصلہ۔ اس کے تمام فیصلے ریاست ادارہ اور جماعت کرتی ہے۔ وہ نہ اپنے دوستوں کو پہچانتی ہے نہ دشمنوں کو۔ اس کے دشمنوں کی فہرست ریاست کے اخبارات فراہم کرتے ہیں اور ان سے کتنی نفرت کرنی چاہیے۔ اس کی مقدار بھی وہی طے کرتے ہیں۔ وہ اپنے دوستوں اور دشمنوں کے چہروں سے کبھی واقف نہیں ہوتی کیونکہ وہ سب دُور دیس میں بستے ہیں اور محض سیاسی تجریدات ہوتے ہیں۔ پر چھائی کی نفرت بھی سیاسی اور محبت بھی سیاسی ہوتی ہے اسی لیے مصلحت اندیش سطحی اور ناپائدار ہوتی ہے۔ موسم سرما میں اسے اُن لوگوں کی ہجو لکھنی پڑتی ہے جن کے قصیدے اس نے موسمِ گرما میں گائے تھے۔ پر چھائی یا تو نفرت کرتی ہے یا محبت۔ وہ جذبات کی بکتر بند تقسیم کو سمجھتی ہے، محبت و نفرت لاگ اور لگاؤ اور خیر وشر کی کشمکش کی سطح پر اسے جینا نہیں آتا۔ وہ جذباتی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو پیٹ بھروں کی عیاشی سمجھتی ہے۔ اور پر چھائی کی عیاشی کے سامان ہیں سرکس، صنعتی میلے، لیڈروں کے مزارات، فوجی قوائد، اسلحوں کی نمائش۔ PAGEANTS تابلو، جذباتی فلمیں، خواب دکھانے والی ناولیں، سنسنی خیز اخبارات، فٹ بال میچ اسٹیڈیم میں انسانوں کی تنظیم کے ذریعہ بنائے گئے قومی جھنڈوں اور ملکوں کے نقشے اور کروڑوں تالیاں پر چھائی کبھی دو ہاتھ سے تالی نہیں بجاتی۔ وہ کروڑوں ہاتھوں سے تالی بجاتی ہے۔

بے دِلی اور بے کیفی اس کا مقدر ہے۔ کیوں کہ پر چھائی زیست کے کرب اور کشمکش سے نجات پانے کے لیے ایسے نشہ آور آدرشی سہارے ڈھونڈتی ہے جو اسے آسان آسودگیوں اور سہل خود اطمینانی کے جھولے جھلاتے ہیں۔ وہ حقیقت اور تجرباتی سطح پر اپنے مذہب کو قبول کر کے اسے اپنی زندگی کا حصہ نہیں بناتی۔ اس لیے مذہب کو ایک آئیڈیولوجی کی شکل دے کر خیالی سطح پر اس کے گُن گاتی ہے۔ اور خوش ہوتی ہے۔ اس کے لیے اہم چیز نماز اور روزہ نہیں بلکہ سُود کی ممانعت ہے کیونکہ سُود کی بحث سوشلزم اور اقتصادی نظام تک جاتی ہے۔ اور پر چھائی کو ایسے مباحث میں لُطف آتا ہے۔ جن کے ذریعہ اپنے مذہب کے اقتصادی، سیاسی اور اخلاقی نظاموں کو دوسرے نظاموں سے افضل ثابت کیا جائے۔ پر چھائی آدرش وادی تحریمات کے بغیر سانس نہیں لے سکتی اس لیے وہ آدرش واد کی خیالی دُنیا میں جیتی ہے۔ اور حقیقی دُنیا کے مسائل سے واقف نہیں ہوتی۔ پر چھائی کی چونکہ خودی نہیں ہوتی اس لیے اپنے آپ کو پانے کا سوال ہی نہیں ہوتا۔ چنانچہ وہ بھیڑ میں خود کو کھوتی رہتی ہے۔ جلسے جلوس، مورچے، کیمپ، رضا کار، سیوک سنگھ وہ پناہ گاہیں ہیں جو تنہائی سے گھبرائی ہوئی پر چھائی نے اپنے لیے تراشی ہیں۔

تنہائی کے کرب کا علاج محبت ہے۔ محبت آدمی کو ذات کے صنم کدے سے باہر نکال کر غیر ذات سے جذباتی اور حیاتیاتی رشتہ قایم کرنے کا سلیقہ سکھاتی ہے۔ لیکن پرچھائی محبت نہیں کرسکتی وہ ہاتھ میں جھنڈا تھام سکتی ہے، دوسرے کا ہاتھ نہیں تھام سکتی۔ وہ قدم سے قدم مِلا کر مارچ کرسکتی ہے، کسی کے قدموں پر زندگی نثار نہیں کرسکتی۔ محبت خون کی حرارت مانگتی ہے، لیکن پرچھائی کی رگوں میں سُرخ دہکتا ہوا خون نہیں نیلا کسیلا پانی بہتا ہے۔ وہ عورت پر نہیں آدرش پر مرتی ہے۔ پرچھائی زندگی سے شادی کرتی ہے، اچھوت سے شادی کرتی ہے، بیوہ سے شادی کرتی ہے۔ ہندو عورت اور مسلمان عورت سے شادی کرتی ہے کیونکہ ایسا کرنے سے اس کے پندار کی تسکین ہوتی ہے۔ سماج کے سامنے ایک آدرشی انسان کے طور پر خود کو پیش کرنا پرچھائی کا مطمحِ نظر ہوتا ہے۔ نیاز فتحپوری کا شباب بھی اتنا توانا فلسفہ بگھارنے کے بعد بیوہ ہی سے شادی کرتا ہے۔ پرچھائی عورت کے ساتھ زنا کرتی ہے۔ ہم بستر تو وہ صرف اپنے آدرش کے ساتھ ہوتی ہے۔

آدرش کا آسیب اپنے دو نکیلے دانتوں کو انسان کی شہ رگ پر گاڑے اس کا خون چُوستا رہتا ہے۔ انجام کار ایک بھرا پُرا تندرست توانا آدمی خود خون چوسنے والا آسیب بن جاتا ہے۔ اس کی شریانوں کی ویران شاہراہوں پر صرف آدرش کی سُوکھی ہوائیں سنسناتی رہتی ہیں۔ یہ ہوائیں جب طوفانی آندھیاں بنتی ہیں تو وہ قوموں، نسلوں اور آبادیوں کو پھونک دیتی ہیں۔ آدرشوں کے یہ آسیب رات کے اندھیروں میں بھٹکتے ہیں اور اپنی نشہ آور پھنکار سے انسانوں کو مدہوش کرکے اپنے نئے زمانوں، نئی دُنیاؤں، پراچن کال یا قرونِ اولیٰ کے سہانے خواب دکھاتے ہیں۔ یہ آسیب رات کے اندھیروں میں جیتے ہیں کیونکہ سورج کی روشنی میں ان کے جسم کی مٹی ریزہ ریزہ ہوکر بہہ جاتی ہے۔ آدرش وادی تعصب اور آدرش وادی جنون ذہن کے ان تیرہ و تار زندانوں میں پروان چڑھتا ہے جس کی دیواروں میں روزن و شگاف نہیں ہوتے۔ فکر و نظر کی روشن کرنیں، علم و ہنر کی شاداب ہوائیں زندان کی کائی لگی نمناک دیواروں سے ٹکرا ٹکرا کر لوٹ آتی ہیں۔ ٹیگور نے کہا تھا کہ ذہن کے دریچے کھول دو تا کہ تازہ ہوائیں اندر داخل ہوسکیں۔ گاندھی جی نے جواب میں کہا کہ ہوائیں ضرور داخل ہوں لیکن اس بات کا بھی خیال رہے کہ کہیں وہ ہمارے قدم نہ اکھیڑ دیں۔ سنت، شاعر کی بات سمجھ نہ سکا۔ کیسار کو سنت کی بات میں اپنے کام کی چیز ہاتھ آ گئی۔ کیسار کی دُنیا کارگہِ شیشہ گری ہے۔ وہ پھونک پھونک کر قدم رکھنے کی تلقین کرتا ہے۔ ناک پر انگلی رکھ کر اشارہ کرتا ہے کہ آہستہ سانس لو بلکہ سانس ہی نہ لو، ورنہ آدرشوں کے آبگینے ٹوٹ جائیں گے۔ فن کار حق گو اور بے باک فن کار، مصلحت کوش نہیں ہوتا۔ وہ بوڑھے کھانستے کھنکارتے، ریٹائرڈ افسروں کی طرح ریڈیو پر موسم کا حال سُن کر کانوں پر مفلر لپیٹے، ہاتھ میں چھاتا لیے زندگی کے مال روڈ کی چہل قدمی کے لیے روانہ نہیں ہوتا۔ وہ تو مستانہ وار رہِ وادیِ خیال طے کرتا ہے۔ دست و بازو دونوں لہولہان ہیں۔ لیکن سینے کے بل اس راہ کو طے کرتا ہے جس میں خضر اور عصائے خضر دونوں وامانده پڑے ہوئے ہیں۔ فن کار تو وجود کی آخری چوٹی پر پہنچ کر نیستی کے اندھیرے خلاؤں میں جھانکتا ہے۔ یہ ہیبت ناک منظر دیکھ کر نہ تو اس کے قدم لڑکھڑاتے ہیں اور نہ نظر چکراتی ہے۔ یہی ہے وہ لاَ تَقْنَطُوْ کا مقام جو اس پر نومیدی کے اسرار فاش کرتا ہے۔ اور اسے سوزِ درون کائنات عطا کرتا ہے۔ یہ اپنی مرضی کے

مطابق نوکری اور بیوی نہ پانے والی مایوسی نہیں بلکہ وہ SENSE OF DESPAIR ہے جو فن کار کو قنوطیت اور جائیت دونوں سے بلند کر کے زندگی کو اس کے پورے کرب اور المناکی کے ساتھ قبول کرنے کا حوصلہ عطا کرتی ہے۔ اسی نومیدی سے وہ دردمندی پیدا ہوتی ہے۔ جو مصلوب مسیح سے کہلواتی ہے۔ ''انھیں معاف کردے کہ وہ نہیں جانتے، وہ کیا کر رہے ہیں۔'' ایسی دردمندی کے بغیر فن کار کے سینے میں سوزِ دروں کائنات پیدا نہیں ہوتا۔ اور اس سوز کے بغیر وہ ادب بھی پیدا نہیں ہوتا۔ جو اس ناپائدار کائنات میں۔ انسان کے مقام کی تفسیر ہو، یہی وہ سوز ہے جو فن کار کے جگر کو خون کرتا ہے۔ اور یہ فن کار کا خونِ جگر ہے۔ جو سِل کو دِل بناتا ہے۔ سرد پتھر سے تراشے ہوئے ستونوں کے درمیان بیٹھے ہوئے فن کار کی آنکھ صحرا میں ہجوم تخیل کا تماشہ کرتی ہے۔ اور خون کے آنسو روتی ہے۔ فن کار کا گوش شنوا پتھر میں حُدی خوانوں کا نغمہ سنتا ہے۔ اور اس کی چشمِ بینا بتانِ آذری کا رقص دیکھتی ہے۔ فن کار کی چشمِ تصوّر میں جب گیت کی لَو تھرتھراتی ہے تو سیکری کے اندھیرے بھاگتے ہیں اور جھاڑ اور فانوس روشن ہوتے ہیں۔ جب گیت کی جوت بجھتی ہے تو وقت اپنی طنابیں کھینچ لیتا ہے، اندھیرے لَوٹ آتے ہیں اور فن کار خود کو ایک عجیب افتادگی کے عالم میں کسی سایۂ محراب میں ماضی کے خوابوں میں پڑا پاتا ہے۔ پرچھائی نہ تو رگِ سنگ میں گونجتے ہوئے نغموں کو سنتی ہے، نہ دلِ سنگ میں ناچتے ہوئے بتوں کو دیکھتی ہے۔ اس کا کوئی ماضی نہیں ہوتا اور کوئی مستقبل بھی نہیں ہوتا۔ وہ صرف حال میں جیتی ہے۔ اس کی آنکھ نہ تو ماضی کی سہانی یادوں سے اشکبار ہوتی ہے، نہ تو مستقبل کی کرشمہ سازیوں سے حیران۔ فنکار کا ماضی تہذیبوں اور تمدّنوں کے عروج و زوال، اساطیر اور مذاہب کی نیرنگیوں، آرٹ اور ادب کی معجز نمائیوں کی داستان ہے۔ پرچھائی کا ماضی یونین اور الکشن ملازمت سے سبکدوشی اور پنشن کا ماضی ہے بیورو کریٹ کی پتھریلی عمارتوں اور کیسار کے سنگین مجسموں کو دیکھ دیکھ کر اس کی نظر پتھرا گئی ہے۔ اب اس کے لیے ممکن ہی نہیں رہا کہ گلی کوچوں کو اوراقِ مصوّر کی طرح دیکھے۔ شہر ویرانہ بن گئے۔ اور عمارتیں پتھر کی چٹانیں۔ دیو ہیکل عمارتوں کے اندر فائلوں کی پھڑ پھڑاہٹ ہے اور ان کے باہر پرچھائیں کے قدموں کی سہمی ہوئی چاپ۔ جدید فن تعمیر، غیر شخصی، اکہرا، کھوکھلا ہزار آنکھوں والا اور پتھریلا ہے۔ یہ پرچھائی کا عکس ہے اور وہ اپنے بنائے ہوئے زنداں میں ایک آسیب کی طرح حرکت کرتی ہے۔ کوئی سقف و بام ایسے نہیں جن پر آرزوؤں کی کمند پھینکی جائے۔ کوئی فصیل موج تمنا کا ساحل نہیں۔ کوئی سایۂ دیوار آشفتہ سری کی پناہ گاہ نہیں۔ کوئی گوشۂ نشاط خوابوں کی آماجگاہ نہیں۔ کسی منبر و محراب، کسی ستون و آستانے سے کوئی یادیں، خواب اور تمنائیں وابستہ نہیں۔ ہر چیز سرد، کھوکھلی، پتھریلی اور غیر شخصی ہے۔ فن کار کا تخیل تو اس گوشۂ بساط میں گل کھلاتا ہے جہاں بزمِ نشاط برہم ہو۔ ان گلی کوچوں کی کہانی کہتا ہے جن کے سقف و بام کی رعنائیوں سے واقفیت ہو۔ ان مانوس چلمنوں کا بیان کرتا ہے جو آنچل، پیرہن، یار خسار کی آنچ سے رنگین ہوتے ہیں۔ فن کار مانوس فضاؤں میں جیتا ہے۔ وجود کے لمس کو اپنی برہنہ کھال پر محسوس کرتا ہے۔ اشیا پر حواس کی کمنہ پھینکتا ہے۔ مظاہر فطرت کے حُسن کا چشمِ حیراں سے تماشا کرتا ہے۔ غیر مانوس اور غیر شخصی فضا میں وہ بے قرار اور آوارہ روح کی مانند بھٹکتا ہے۔ بیسویں صدی کی شاعری، آبادیوں کی نہیں۔ خرابوں کی شاعری ہے۔ وہ رُوح کی بے قراری اور آبلہ پائی کی داستان ہے۔ پرچھائیوں کی بستی میں سب

سے بے چین رُوح فن کار ہی کی ہوتی ہے۔ پر چھائی کے لیے تو بے قراری کا سوال ہی نہیں ہوتا۔ اس کے پاس وہ طمانیت COMPLACENCY ہوتی ہے جو بے حسی سے پیدا ہوتی ہے۔ پر چھائی کا احساس برف پوش وادی کے مانند ہوتا ہے جہاں نہ گُل کھلتے ہیں نہ خار۔ برف ہے جو آہستہ آہستہ گرتی رہتی ہے۔ آڈن کی نظم میں ایک لفظ ایک امیج ایک علامت ایسی نہیں جو اس پُراسرار اور خوبصورت فطرت کی نشان دہی کرے جسے جدید تمدن کے شہزادے اپنی سنگ و آہن کی دُنیا سے باہر چھوڑ آئے ہیں۔ پر چھائی کا بیان فطرت کی علامتوں اور شعری پیکروں میں ممکن بھی نہیں۔ پر چھائی کا تعارف کراتے وقت خیالات استعارات میں نہیں بھٹکتے۔ استعارہ تو وہاں پیدا ہوتا ہے جب آدمی کا رشتہ فطرت اور فطرت کی مخلوقات سے جوڑا جاتا ہے۔ پر چھائی کا رشتہ صرف آدمی کی بنائی ہوئی دُنیا سے ہے۔ کاغذات اور کارخانوں سے ہے۔ استعارے کی دُنیا پھول گھاس اور درخت، ساحل موج اور دریا، برف، لُو اور برسات، جنگل، صحرا اور پہاڑ، شفق، بادل اور بجلی چرند پرند اور حیوان، چاند اور سُورج اور ستاروں کی دُنیا تھی۔ اس دُنیا سے پر چھائی کا کتنا رشتہ رہ گیا ہے۔ اس کا اندازہ آپ کو آڈن کی نظم سے ہوگا۔ بیورو کریٹ کے کاغذات اور کیسار کے کارخانوں اور بورژواژی کے بازاروں میں جینے والی پر چھائی کے بیان کے لیے علامت شعری پیکر اور اشعار کی ضرورت ہی کیا ہے۔ آڈن کی نظم میں ایک بھی علامت اور استعارہ کا استعمال نہیں ہوا۔ صحافتی رپورٹ کی جس زبان کا آڈن نے استعمال کیا ہے، وہ ہر نوع کے تخیلی تخلیقی ڈائمنشن سے محروم ہے۔ یہی زبان پر چھائی کے ادب، صحافت، ریڈیو فلم، ٹیلی ویژن اور تفریحات کی زبان ہے۔

پر چھائی کی زندگی ایک تواتر ہوتی ہے..... یک رنگ یک آہنگ بے لطف اور بے کیف لمحوں کا۔ آدمی جب پیداواری رشتوں ہی میں قید ہوتا ہے، تو پتھر صرف بھوکے پیٹ پر باندھنے کے کام آتا ہے، مجسّمے تراشنے کے لیے نہیں۔ بھوکے آدمی کا مسئلہ روٹی ہوتی ہے۔ تہذیب نہیں۔ تہذیب اس وقت شروع ہوتی ہے جب آدمی پیٹ پر تھپڑ مار کر بات کرنے کی بجائے دل پر ہاتھ رکھ کر داستانِ غم سُناتا ہے۔ روٹی آدمی کا مسئلہ ہے تہذیب کا نہیں۔ تہذیب کا مسئلہ تو خود آدمی ہے۔ آدمی کو روٹی نہ ملے تو وہ تہذیب کی باتیں نہیں کرتا۔ روٹی ہی کی باتیں کرتا ہے۔ دمشق میں قحط پڑتا ہے تو لوگ عشق بھی فراموش کر دیتے ہیں۔ اس سے تو یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ عشق کے لیے اعلیٰ تہذیبی زندگی کے لیے آدمی کو قحط سالی کی فضا سے باہر نکلنا ہوتا ہے۔ انسان کی تاریخ قحط، جنگ، قتل عام، وباؤں اور آسمانی بلاؤں سے بھری ہوئی ہے لیکن یہی انسان کی کل تاریخ نہیں۔ اس کی ایک تہذیبی تاریخ بھی ہے، جو بتاتی ہے کہ آدمی ہمیشہ سوکھے کھیتوں اور پلیگ کے چوہوں ہی کو خوفزدہ پھٹی آنکھوں سے دیکھتا نہیں رہا۔ اس کی نگاہِ شوق، جلوۂ گُل، اور حسین محبوب کا تماشہ بھی کرتی رہی ہے۔ وہ حیات و موت کے مسائل پر بھی سوچتا رہا ہے۔ وہ حیاتِ انسانی کے رموز اور اسرارِ کائنات اور مظاہر فطرت پر بھی سوچ بچار کرتا رہا ہے۔ اس نے گیت، سنگیت، رقص، مصوری، بت تراشی، شاعری، کہانیاں، داستانیں، ناٹک کے ذریعہ تخلیق حُسن کی ہے۔ اور اپنی زندگی کو جذباتی اور رُوحانی طور پر مالا مال کیا ہے۔ ایک نہیں سینکڑوں مذاہب، ایک نہیں ہزاروں پیغمبروں، درویشوں صوفیوں، سنتوں اور رشیوں نے آدمی کی رُوحانی زندگی کو سرسبز و شاداب کیا ہے۔ فلسفہ تاریخ سائنس کے شاندار کارنامے بتاتے ہیں کہ

آدمی نے زمین، چاند، سورج اور ستاروں کو عقل سے پیمانے سے ناپا۔ اساطیر کتھائیں، لوک گیت، لوک ناچ، رسوم
وروایات موسمی اور مذہبی تہوار اس بات کی گواہی دیتے ہیں کہ آدمی صرف کھیتوں اور کارخانوں میں کام نہیں کرتا رہا،
بلکہ اپنی زندگی کو ایک پہلودار ہیرے کی مانند تراشتا رہا ہے۔ آدمی کو صرف روٹی کھانے والا جانور سمجھنا، اسے حیوانی
سطح پر رکھنا ہے، اور اسے اس چیز سے محروم کرنا ہے جو آدمی کو حیوانوں پر امتیاز اور فضیلت بخشتی ہے۔ یعنی عقل اور نطق
غیظ کا ادب یہی حرکت کرتا ہے۔ بھوک افلاس اور مظلومیت کا بیان وہ اس طرح کرتا ہے کہ آدمی اپنی بنیادی حیثیت
تک برقرار نہیں رکھ سکتا۔ یہی غیظ کے ادب کی کمزوری ہے ادب تو پھر بھی تخلیق حُسن ہے، اور غیظ کا ادب اپنے حدود
میں کچھ نہ کچھ تخلیقی حُسن رکھتا ہی ہے۔ لیکن غیظ کی تنقید تو اس حُسن سے بھی محروم ہوتی ہے۔ ترقی پسند تنقید جب آدمی
کی بھوک غربت اور مظلومیت کا ذکر کرتی ہے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ میں آدمی ستم شعار بادشاہوں کے ہاتھوں
خاک بسر اور گریباں چاک ہی پھرتا رہا ہے۔ اور طبقاتی سماج میں تہذیب کی تخلیق ممکن ہی نہیں۔ اور جو کچھ تہذیب
تخلیق ہوئی ہے وہ طبقاتی رجعت پسند اور بیمار ہے، مختصر یہ کہ پیٹ بھروں کی عیاشی ہے، اور اعلیٰ صحت مند، اور عوامی
تہذیب تو صرف غیر طبقاتی سماج ہی میں ممکن ہے، جیسا کہ اشتراکی رُوس کی تہذیب سے ظاہر ہے۔ یہ تصوّر آدمی کا
نہایت ہی بہیمانہ تصوّر ہے۔ یہ تصوّر آدمی کو صرف بھوکا بھیڑیا بنا کر پیش کرتا ہے۔ جو جنگل میں اپنی خوراک کو سُونگھتا
پھرتا ہے۔ آدمی کی تہذیبی تاریخ بتاتی ہے کہ آدمی تاریخ میں کبھی ایسا نہیں رہا اور آج بھی نہیں ہے۔ غریبی اور قلت
آدمی کا ہمیشہ بہت بڑا مسئلہ رہا ہے اور آج بھی ہے اور کل بھی ہوگا۔ اور شاید بہت زیادہ شدید ہوگا۔ کیونکہ ماہرین
آبادی بتاتے ہیں کہ ۲۲۲۶ء میں دُنیا کی آبادی جو آج تین ارب کے لگ بھگ ہے بارہ ارب کو پہنچے گی اور انسان کا
سب سے بڑا مسئلہ غذا کا مسئلہ ہوگا۔ آدمی بھوکا ہوتا ہے تو دوسرے آدمی کو مار کر کھا جاتا ہے۔ دراصل حیاتیاتی سطح پر
تہذیب کا مسئلہ پیدا ہی نہیں ہوتا۔ تہذیب کا مسئلہ تو اس وقت پیدا ہوتا ہے جب آدمی حیاتیاتی سطح سے بلند ہو جاتا
ہے۔ اور آدمی کی تاریخ اس بات کی ضامن ہے کہ آدمی کبھی حیاتیاتی سطح پر نہیں جیتا۔ زندگی کی بنیادی ضرورتوں کے
مسائل وہ اپنی عقل وخرد سے حل کرتا رہا۔ اور ہل سے لے کر ہوائی جہاز تک، گوبر سے لے کر کیمیاوی کھاد تک، اور
کھیت سے لے کر کھیتی باڑی کی یونیورسٹی تک قایم کرتا رہا۔ لیکن آدمی یہ بھی جانتا تھا کہ وہ جو کھیت کے کنارے پر
بڑے بڑے بالوں اور کھوئی ہوئی آنکھوں والا آدمی شفق سے گلنار آسمان پر نظریں گاڑے کسی سوچ میں گم ہے، اس
سے بیل اور گوبر کے بارے میں کچھ پوچھا تو جواب میں حُسنِ ازل، روح ارض، اسرار کائنات، رموزِ فطرت، شفق کی
سُرخی اور آسمان کی پہنائیوں کی لن ترانیاں شروع ہوں گی۔ لہٰذا ایسا آدمی جو ریسماں کے سوال کا جواب آسمان سے
دیتا ہو تو اسے اس کے حال پر چھوڑ دو، اور بیل کی رسولی اور گوبر کی کھاد کی بات گاؤں کے مکھیا ہی سے کرو کہ وہ تجربہ
کار ہے۔ اور ان معاملوں کو خوب سمجھتا ہے۔ لیکن یہ جو دُنیا ومافیہا سے بے خبر، اپنے حال میں گم، مجذوب ازلی کی
مانند کھیتوں کے کنارے پر گھوم رہا ہے۔ جب رات گئے گاؤں کو لوٹے گا تو گیتوں کی مالا اور کہانیوں کا گلدستہ لے
کر آئے گا۔ اور گیت بھی کیسے، انھیں سُن کر نہ جانے کیسی کیسی بھولی بسری یادیں تازہ ہوتی ہیں، سینے میں کیسی گمنام
اور موہوم آرزوئیں جاگتی ہیں۔ ذہن پر کیسے دل فریب خوابوں کی پرچھائیاں لہراتی ہیں۔ جب وہ ذکرِ نشاط کرتا ہے تو

رُوح انگڑائی لے کر جاگتی ہے۔اور چہچہاتے پرندے کی مانند آسمان کی نیلاہٹوں میں گم ہو جانا چاہتی ہے۔ جب وہ داستانِ غم بیان کرتا ہے تو جگر چاک چاک ہو جاتا ہے۔اور آنکھیں خون کے آنسو روتی ہیں۔ یہ کیسی عجیب بات ہے کہ اس کی کہانی سب کی کہانی معلوم ہوتی ہے۔اور اس کی ہر بات پر یہی کہنے کو جی چاہتا ہے کہ تو جو کہہ رہا ہے وہی میرے دل میں تھا۔ حالانکہ وہ تو میرے نام سے بھی واقف نہیں۔ کبھی مجھ سے بات بھی نہیں کی اسے خبر بھی نہیں کہ میرے بیل کی رسولی نکلی ہے۔ اور گوبر کی کھاد ملتی نہیں۔ اور لڑکے کی آرزو میں جو روس لڑکیاں جَن چکی ہے اسے کچھ بھی تو خبر نہیں۔ اپنے خیالوں میں گم کھیتوں کے کنارے ٹہلا کرتا ہے۔ لیکن جب گیت لکھتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ احساس کے تاروں کو نازک انگلیوں سے چھو رہا ہے۔اور زخموں کو مہربان ہاتھوں سے سہلا رہا ہے،اور سوئے ہوئے خوابوں کو جگا رہا ہے اور خوں گشتہ آرزوؤں کا نغمہ سُنا رہا ہے،اور ایک ہی تار پر زندگی کے الم ونشاط کا وہ راگ چھیڑ رہا ہے جسے سُن کر دل میں غم ناک مسرّتوں کے طوفان اُٹھتے ہیں۔ سچ مچ جادوگر ہے جادوگر۔ لفظوں سے تصویریں کھینچتا ہے اور سنگیت پیدا کرتا ہے۔ کتنا عجیب ہے یہ آدمی بالکل اسی کی طرح جو خچر پر بیٹھ کر نکلتا تھا اور آسمانی سلطنت کی باتیں کرتا تھا۔ اگر اس آدمی سے میں نے پوچھا بھی کہ میرے بیل کی رسولی کا کیا علاج کروں، لڑکا پیدا کرنے کے لیے کون سی جڑی بوٹی کھاؤں اور بچّوں کا پیٹ پالنے کے لیے کون سی کھاد استعمال کروں، تو بیچارہ میرے سوالوں کا کیا جواب دے گا۔ ان سوالوں کا جواب گاؤں کا قاضی حکیم اور مکھیا دے سکتا ہے،اور لمبے بال والا نہ قاضی ہے نہ مکھیا نہ حکیم نہ ترقی پسند نقاد۔ چونکہ پورے گاؤں کا چودھرا پالیے بیٹھا تھا اور اپنی ذات میں قاضی مُلّا مکھیا اور حکیم کی صفات کو جمع کیے ہوئے تھا، اس لیے اس نے ایک عام آدمی کی دانش مندی اور ہمدردی سے شاعر کو دیکھنے کی بجائے ایک بدمزاج چودھری کی نظر سے اسے دیکھا۔ اور اس سے وہ تمام سوالات کر بیٹھا جن کا بہ حیثیت ایک شاعر کے شاعر کے پاس کوئی جواب نہیں تھا۔ اسے شاعر پر سب سے بڑا اعتراض یہی تھا کہ یہ حرام زادہ ایک نکھٹو کی مانند کھیتوں کی منڈیروں پر ٹہلا کرتا ہے۔ اور زیادہ اناج پیدا کرنے کے مسائل پر سوچ بچار نہیں کرتا۔ شاعر سوچ بچار کرے بھی تو کیسے کرے۔ وہ تو جو کچھ دیکھتا تھا وہی بیان کرتا تھا۔ کھیت حسین ہے تو وہ ان کا حُسن بیان کرتا تھا۔ دھان اُگانے کے باوجود دہقان بھوکا رہتا ہے۔ تو شاعر اس کی بپتا سُناتا تھا۔ جن کا کام غلّہ کی پیداوار اور تقسیم کے طور طریقوں پر غور کرنا اور انھیں بدلنا ہے۔ وہ اس بپتا کو سُنیں اور سماجی نظام کو بدلنے کے بارے میں سوچیں۔ شاعر حقائق اور اقدار کا بیان کرتا ہے۔ انھیں بدلنے کے طریقے نہیں سمجھاتا کہ یہ کام فلسفہ کا ہے۔ بھُوک ایک جبلّت ہے، جنسی جبلّت ہی کے مانند، اور اپنی جبلتوں کی تسکین کی خاطر آدمی جن ذریعوں کا استعمال کرتا ہے اسی پر اس کی تمدّنی اور سماجی زندگی کی عمارت تعمیر ہوتی ہے۔ مادّی، سماجی اور تمدّنی زندگی کے علاوہ آدمی کی جذباتی، رُوحانی اور تہذیبی زندگی بھی اس شعور کی تشکیل کرتی ہے جو فن کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ روٹی اس شعور کا ایک حصّہ ہوتی ہے۔ لیکن کل شعور نہیں، اور تہذیب کا سرچشمہ آدمی کا شعورِ کل ہوتا ہے۔ تہذیب اس سماجی اور متمدن آدمی کی تخلیق ہے۔ جو ضروریاتِ زندگی فراہم کرنے کی جدّ وجہد میں مشغول ہونے کے باوجود، سماجی اور تمدّنی زندگی کی دوسری سطحوں پر بھی جیتا تھا۔ بھوکا آدمی سیب پر شعر نہیں کہتا اسے کھا جاتا ہے، لیکن آدمی سیب کو کھاتا بھی رہا ہے۔ اور اس پر شعر بھی کہتا رہا ہے۔ جس

سے ثابت ہوتا ہے کہ تاریخ میں آدمی محض رُوح اور جسم کے رشتہ کو برقرار رکھنے کی جدّ و جہد کا ہی شکار نہیں رہا، بلکہ اپنے جسم کی ضرورتوں کے ساتھ ساتھ اپنی رُوح کی پہناؤں کو بھی کھنگالتا رہا ہے۔ ترقی پسند تنقید کا تاریخی آدمی غریب ہے، کچلا ہوا ہے، ستایا ہوا ہے، مظلوم ہے، بھوکا ہے، اور محنت محنت محنت محنت کرتا رہا ہے۔ یہ آدمی کا بڑا حیوانی تصوّر ہے۔ غیظ کی تنقید پُر عتاب احتجاج کرنے کے لیے آدمی کو اتنا مظلوم اور ستم رسیدہ بنا کر پیش کرتی ہے کہ وہ آدمی تک نہیں رہتا۔ بھوک اگر آدمی کو حیوان بناتی ہے اور وہ تہذیب کی تخلیق کا اہل نہیں رہتا تو محض اقتصادی طور پر آسودہ آدمی بھی اگر اس کا کوئی رُوحانی اور تہذیبی ڈائمنشن نہ ہو تو ایک پرچھائی بن جاتا ہے۔ آڈن کی نظم کا آدمی بھی اندر سے کچھ نہیں۔ کھوکھلا ہے کھوکھلا۔ پتہ نہیں چلتا کہ وہ اس انسانیت کا ایک جزو ہے۔ جس کا اپنا ماضی ہے اور ایک عظیم تہذیبی روایت ہے۔ اس کی تہذیبی سرگرمیاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ رُوح کا تو نام ونشان نہیں۔ احساسِ زیاں تک موجود نہیں۔ اسی لیے کوئی تشنگی تڑپ تلاش اور کشمکش بھی نہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ ترقی پسند تنقید کے بقراط اور کیمسار جناب ممتاز حسین تو بہت پہلے کہہ چکے تھے کہ نئی شاعری کے کولمبس کون سی ذات کی تلاش میں روانہ ہوئے ہیں، آدمی اندر سے کچھ بھی نہیں سوائے خون اور رگوں کے جال کے۔ جو معاشرہ ممتاز حُسین پیدا کرنا چاہتے ہیں اس میں باطن کے سفر کے تو کوئی معنی ہی نہیں۔ اندر جھانکنے کا مطلب ہے فضلے، سے بھری آنتوں کا نظارہ کرنا۔ لہٰذا آدمی باہر ہی کا سفر کرتا ہے۔ کارخانہ جاتا ہے یونین کی میٹنگ میں حاضری دیتا ہے۔ یا لام پر جاتا ہے۔ بس یہی ہے اس کی کل زندگی۔ تہذیب کا تعلق تو آدمی کی ذہنی اور جذباتی یعنی اندرونی ضرورتوں سے ہے اور نئے معاشرہ نے وہ آدمی پیدا کیا ہے جس کی اندرونی ضرورت ہی نہیں۔ بات یہ ہے کہ ترقی اور تمدّن کی تعمیر کے لیے آدمی سے جو بھی کام لینا چاہیں تمدّن کے راج دلارے لے سکتے ہیں۔ آدمی آدمی نہ رہے تو کوئی مضائقہ نہیں، تمدّن تو ترقی کرے گا۔ میرے ایک دوست جو OCCULT کے بڑے شوقین ہیں یہ واقعہ سناتے ہیں کہ افریقہ میں کسی مقام پر روزانہ بھوتوں کا ایک قافلہ آتا اور تمام رات سخت محنت کرتا اور پھر غائب ہو جاتا۔ لوگ انھیں بھوت ہی سمجھتے۔ تحقیق کرنے پر پتہ چلا کہ یہ تو واقعی انسان ہیں جنھیں کسی نشہ آور دوا کے تحت مزدوری کے لیے لایا جاتا ہے۔ انھیں اپنے انسان ہونے کا تو ہوش ہی نہیں تھا۔ اس لیے وہ آسیبوں کی طرح آتے تن توڑ محنت کرتے اور چلے جاتے۔ آپ دیکھیے تمام جانوروں میں سب سے زیادہ سدھایا ہوا، تربیت یافتہ اور کارآمد جانور تو انسان ہی ہے۔ آخر آدمی سے حیوانوں کی طرح کام لینے میں کون سی چیز مانع ہے۔ اگر آدمی کی پیدائش پر کنٹرول کیا جاسکتا ہے تو ضرورت ہوئی تو زیادہ آدمی بھی پیدا کیے جاسکتے ہیں۔ یعنی اگر ریاست چاہے تو وہ زچہ خانوں میں ہی سے بچوں کا قبضہ لے سکتی ہے اور انھیں بڑا کر کے جس مقصد کے لیے چاہے استعمال کرسکتی ہے۔ یہ معاملہ اس وقت تو بہت ہی آسان ہو جائے گا۔ جب ٹسٹ ٹیوب میں بچے پیدا کرنے کا تجربہ کامیاب ہوگا۔ یعنی تمدّن کے معماروں کو جس قسم کے لوگوں کی ضرورت ہوگی اس قسم کے بچے ہزاروں بلکہ لاکھوں کی تعداد میں پیدا کرلیں گے۔ یہ بات تو خیر ہندوستان کے ترقی پسند اُچھل اُچھل کر کہتے رہے ہیں کہ انسانی فطرت کوئی دائمی چیز نہیں ہے اور ہمیشہ بدلتی رہی ہے۔ اور نئی دنیا کے نئے آدمی کی فطرت بھی نئی ہوگی۔ نیا معاشرہ اپنے تقاضے پورے کرانے کے لیے انسان کو اپنے طور پر ڈھالتا ہے۔

اوراس مقصد کے لیے اس کے پاس تعلیم تربیت اور پروپیگنڈے کی پوری مشیزی ہے۔ جس کا استعمال وہ کرتا ہے۔ اگر ریاست محسوس کرتی ہے کہ مشینی معاشرے میں آدمی مشین ہی کی طرح کام کرے تو وہ آدمی کی ان تمام ذہنی خصوصیات جذباتی اور جبلی تقاضوں اور رُوحانی صفتوں کوشکوک کی نظروں سے دیکھتی ہے۔ جو اسے مشین سے مختلف ایک بھرا پرا آدمی بناتی ہے۔ ریاست کو بھرے پُرے آدمی میں نہیں، روبو میں دل چسپی ہوتی ہے وہ آدمی جو اپنی ذات سے ایک کائنات ہو وہ اس ریاست کے کس کام کا جو آدی کو تمدّن کی ایک بڑے مشین کا ادنٰی پرزہ بنانا چاہتی ہو۔ اگر خاندان تمدّن کے راستہ میں حائل ہے تو خاندان کو ختم کرو۔ عورت کی محبت حائل ہے تو محبت کو ختم کرو۔ اگر مذہب بیچ میں آتا ہے اور آدمی تمدّن کے بُت کو پوجنے کی بجائے کسی ماورائی طاقت کی پرستش کرتا ہے تو مذہب کا بھی صفایا کرو۔ اگر ایسا آرٹ اور ادب تخلیق کیا جاتا ہے جو ترقی اور تمدّن کا پروپیگنڈہ کرنے کی بجائے انسان کی رُوحانی اور جذباتی زندگی کی آرزومندیوں اور محرومیوں، زندگی کی بنیادی المناکیوں، اور انسانی مقدّر کے اسرار و رموز کی گتھیاں سلجھاتا ہے، تو ایسے آرٹ اور ادب کو بھی ختم کرو اور زبردستی ایسا ادب لکھواؤ جو آدمی کی تعمیری قوتوں کو بڑھائے اسے کھیتوں اور کارخانوں میں محنت کرنے کا حوصلہ عطا کرے۔ ترقی کے کاموں اور تمدّن کی خدمت کے لیے اس کے جذبات میں اُبال پیدا کرے، اور اسے وہ سماجی ذمہ داری اور اجتماعی شعور عطا کرے کہ جنگ ہو تو آدمی لام پر چلا جائے۔ اور امن ہو تو امن کے لیے کام کرے۔ آپ دیکھیں گے کہ جدید معاشرہ میں خاندان، ازدواجی زندگی، زمین سے لگاؤ اور مذہب تہذیب، ادب اور آرٹ کی اقدار کا ٹوٹنا و مستقبل کے کیسے معاشرے اور کیسے آدمی کی نشان دہی کر رہا ہے یہ تو صرف آغاز ہے اس آغاز کے انجام کے چند دُھندلے نقوش سائنسی فکشن کے کابوس میں نظر آتے ہیں۔ کبھی فرصت ہو تو پڑھیے۔ آڈن کی پرچھائی اس آدمی ہی کا عکس ہے جسے مستقبل کا سائنسی اور ٹکنالوجیکل مادّہ پرست تمدّن اپنی ٹسٹ ٹیوب کی کوکھ سے پیدا کرنے والا ہے۔ کیا آپ نے کارل کے پیک CARL CAPEK کا ڈرامہ P.U.R پڑھا ہے۔ نہ پڑھا ہو تو پڑھیے کہ آڈن کی نظم اس ڈرامے کا PROLOGUE ہے، میرا مطلب ہے پرولوگ بن سکتی ہے۔ یہ ڈرامہ ان تمام تصوّرات کا ردِّعمل ہے، جو آدمی کو فطرت کی بنائی ہوئی دُنیا سے اُٹھا کر صرف آدمی کی بنائی ہوئی دُنیا کے تعلقات میں دیکھتے ہیں، اور جنھوں نے دانش دروں کی اس نسل کو پیدا کیا ہے جو سوشیل انجینئر کہلاتی ہے۔ اسٹالن نے بھی تو فن کار کو انسانی رُوح کا انجینئر کہا تھا۔ یعنی انجینئر کی مانند انسان کا بھی ایک بلیو پرنٹ تیار کیا جائے۔ اور پھر اس بلیو پرنٹ کے مطابق اس کی رُوح کی تعمیر کی جائے۔ فطرت میں آدمی بیج سے پھوٹے ہوئے درخت کی مانند نشوونما پاتا ہے۔ مذہب اخلاق تہذیب اس درخت کی پرورش کرتے ہیں تاکہ وہ زیادہ تناور، زیادہ ہرا بھرا اور دل کش بنے۔ سوشیل انجینئر کی دل چسپی انسان میں نہیں بلکہ اس کے استعمال میں ہوتی ہے۔ اگر فرنیچر بنانے کے لیے لکڑی کی ضرورت ہے تو درخت کی پتّیوں اور شاخوں کو وہ کاٹ دے گا۔ تاکہ تنہ مضبوط ہو۔ اگر اسے ڈرائنگ روم میں سجانے کی ضرورت ہے تو وہ درخت کی نشونما اس طرح کرے گا کہ سیب کا درخت بھی بارہ انچ سے نہ بڑھنے پائے۔ اور اسے گلدستہ ہی کی مانند گلدان میں سجایا جا سکے۔ آپ کو یہ باتیں عجیب معلوم ہوتی ہیں۔ ذرا کارل کے پیک کے ڈرامے کے مکالموں سے

منتخب کیے ہوئے ان جستہ جستہ جملوں پر غور کیجیے:

''فطرت نے زندہ مادّے کی تنظیم کا ایک ہی طریقہ ڈھونڈا ہے۔ لیکن دوسرا بھی ایک طریقہ ہے جو زیادہ سادہ، سریع الرفتار اور لچکدار ہے جو فطرت کی سمجھ میں نہیں آتا اور جسے مَیں نے ڈھونڈ نکالا ہے۔''

''تو نوجوان روسم نے سوچا۔ آدمی ایک ایسی چیز ہے جو خوشی محسوس کرتا ہے، پیانو بجاتا ہے، گھومنے کے لیے جاتا ہے اور بے شمار ایسے کام کرنا چاہتا ہے جو فی نفسہ ضروری نہیں۔'' یعنی اگر آدمی کپڑا بننے یا حساب کرنے کے لیے ہے تو یہ سب ضروری نہیں۔

''کام کرنے والی مشین کو پیانو نہیں بجانا چاہیے، خوشی محسوس نہیں کرنی چاہیے۔ اور دوسری بے شمار چیزیں نہیں کرنی چاہیئں۔ ایک موٹر کار کے لیے پھندنوں اور سجاوٹ کی ضرورت نہیں۔ اور مصنوعی کارندوں کو بنانا بھی ایسا ہے جیسا کہ موٹر کار بنانا۔ بنانے کا عمل بہت ہی سادا اور جو چیز بن کر تیار ہو وہ بھی عملی نقطۂ نظر سے بہترین ہونی چاہیے۔ عملی نقطۂ نظر سے تمھارے نزدیک کون سا کارندہ بہترین ہے؟''

''شاید وہ جو ایماندار اور محنت کرنے والا ہو۔''

نہیں وہ جو سب سے زیادہ سَستا ہو۔ وہ جس کی ضروریات سب سے کم ہو۔ نوجوان روسم نے ایک ایسا کارندہ ایجاد کیا جس کی ضروریات کم سے کم تھیں۔ اس نے اسے زیادہ سادہ بنایا۔ اس نے اس میں سے ہر اس چیز کو نکال باہر کیا جو کام کی ترقی میں ضروری نہیں تھی۔ ہر وہ چیز جو آدمی کو اتنا مہنگا بناتی ہے۔ حقیقت میں اس نے آدمی کو مسترد کیا اور روبو بنایا۔ روبو آدمی نہیں ہیں۔ میکانکی طور پر وہ ہم سے زیادہ مکمل ہیں۔ ان میں ذہانت بے انتہائی بڑھی ہوئی ہے۔ لیکن ان کے پاس وقت نہیں ہے۔''

''انجینیر کی صنعت قدرت کی صنعت گری سے بڑھ کر ہوتی ہے۔''

''لیکن آدمی تو خدا کی تخلیق ہے۔''

''بری بات ہے خدا تو جدید انجینئر نگ کے تصوّرات سے واقف ہی نہیں۔''

''میں نے سب سے پہلے روبو کو اپنے شہر میں دیکھا۔ کارپوریشن نے انھیں خریدا تھا۔'' یعنی کام کرنے کے لیے انھیں رکھا تھا۔ وہ راستوں کی صفائی کا کام کرتے تھے۔ مَیں نے انھیں راستوں پر جھاڑو دیتے ہوئے دیکھا۔ وہ اتنے عجیب اور خاموش تھے۔

''روسم یونیورسل روبو فیکٹری ایک ہی برانڈ کے روبو پیدا نہیں کرتی۔ ہمارے یہاں نازک اور کھردرے دونوں قسم کے روبو ملتے ہیں۔ بہترین روبو بیس سال تک جیتے ہیں۔''

''کیا پھر وہ مر جاتے ہیں۔''

'ہاں۔ گھس جاتے ہیں۔''

''انسانی مشین بہت ہی نا مکمل تھی۔ اس کی جگہ کسی اور کو لینی ہی تھی۔ یہ بہت ہی مہنگا تھا۔ اور بہت ہی بدسلیقہ یہ جدید انجنیر نگ کی ضروریات کو پورا کرنے کے قابل نہیں تھا۔ قدرت جدید محنت کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر چلنے کے خیال سے واقف نہیں تھی۔ مثال کے طور پر ٹکنیکل نقطۂ نظر سے آدمی کے بچپن کا زمانہ بالکل حماقت ہے۔ اتنے سب وقت کی بربادی۔''

''دس سال میں روسم یونیورسل اتنا روبو اتنا اناج کپڑا اور ہر قسم کی چیزیں اتنی افراط سے پیدا کریں گے کہ اشیا بغیر قیمت کے لوگوں کو ملیں گی۔ پھر غریبی کا نام ونشان نہیں ہوگا۔ تمام کام زندہ مشینوں سے ہوا کرے گا۔ ہر آدمی تفکرات سے پاک ہوگا۔ اور محنت کی ذلت سے نجات پائے گا۔ پھر تو ہر آدمی خود کو مکمل کرنے کے لیے کہے گا۔''

''پھر آدمی آدمی کا غلام نہیں رہے گا۔ آدمی مادّے کا غلام بھی نہیں رہے گا کوئی بھی آدمی زندگی اور نفرت کی قیمت پر روٹی نہیں خریدے گا روبو بھکاری کے پاؤں دھوئیں گے۔ اور اس کے گھر میں اس کا بستر تیار کریں گے۔''

''تم تو گویا جنت کا بیان کر رہے ہو۔ خدمت میں کچھ اچھائی تھی اور انکساری میں بڑی عظمت تھی۔ محنت اور تھکن میں بھی کچھ خوبیاں تھیں۔'' شاید تھیں۔ لیکن جب ہم دُنیا بدلنے چلتے ہیں تو اس بات کا حساب نہیں رکھتے کہ ہم نے کیا کھویا ہے۔ آدمی آزاد ہوگا اور سب سے بڑی طاقت ہوگا۔ سوائے اپنی ذات مکمل کرنے کے اور کوئی کام فکر اور نصب العین اس کے سامنے نہیں ہوگا۔ وہ نہ مادّہ کی خدمت کرے گا نہ آدمی کی۔ وہ مشین یا پیداوار کا ذریعہ ہوگا۔ وہ عالم مخلوقات کا مالک ہوگا۔

یہ بھاشا جوردسم روبوفیکٹری کے سائنسداں اور بیوروکریٹ کی بھاشا ہے۔ اُردو کی ترقی پسند تنقید زندگی بھر بولتی رہتی ہے۔ ممتاز حُسین آدمی کو اپنا خالق سمجھتے رہے ہیں۔ اور اس میں کبریائی صفات ڈھونڈتے رہے ہیں۔ وحدت الوجود میں ان کی دل چسپی صرف اس حد تک تھی کہ آدمی خالقِ کائنات کی ہمسری کرتا ہے۔ اور خود خالق بنتا ہے۔ وحدت الشہود پر انھیں اعتراض بھی اس لیے تھا کہ سرہند کا مجدد بندے کی عبدیت پر اصرار کرتا ہے اور توحید مطلق کا تصوّر پیش کرتا ہے۔ جو آدمی کے کائنات کی عظیم ترین طاقت بننے کی راہ میں حائل ہے۔ قدرت نے جو آدمی پیدا کیا ہے وہ اپنے ارتقا اور نشوونما کے دوران ہزاروں ایسی چیزیں پیدا کرتا رہا ہے جو ایک انسان کی حیثیت سے اس کے لیے ضروری تھیں گو تمدنی اقتصادی اور صنعتی ترقی کے لیے ان کی اتنی ضرورت نہیں تھی۔ آدمی نے جو آدمی پیدا کیا ہے وہ ان تمام غیر ضروری چیزوں سے پاک ہے۔ جو براہِ راست تمدّن اور ٹکنالوجی کی ترقی میں کارآمد ثابت نہیں ہوتیں۔ آدمی چونکہ تمام مخلوقات میں سب سے زیادہ ذہین ہے۔ اس لیے سماجی انجینیئر آدمی کی ذہانت کا استعمال سماجی تبدیلیوں کے لیے بالکل اسی طرح کرتا ہے جس طرح آدمی نے کبھی جانوروں کی ذہانت کا استعمال اپنے مقاصد کے لیے کیا تھا۔ مرکز میں اب آدمی نہیں بلکہ تمدّن ہے۔ فرد نہیں بلکہ ہئیتِ اجتماعیہ ہے۔ فرد کے احساسات نہیں بلکہ اجتماعی تصوّرات ہیں۔ آدمی کی وہ تہذیبی سرگرمیاں جو فرد کے احساسات اور جذبات اس کے

ذہنی اور رُوحانی تقاضوں، اس کے خوابوں اور آرزو مندیوں، اس کی زندگی کی معنویت اور اس کے مقدر کے مسائل سے سروکار رکھتی ہیں۔ اور جو فرد کو اپنی ذات سے اک انجمن، ایک محشرِ خیال، ایک جہانِ آرزو، ایک کائناتِ اصغر بناتی تھیں، وہ سب کی سب غیر ضروری قرار پائی ہیں۔ کیونکہ وہ آدمی کو گراں قدر اور گراں قیمت بناتی ہیں اور تمدّن کے معماروں کی نظر میں تمدّن کے کارندوں کی اہم ترین صفت ان کا سستا پن ہے۔ قدرت کے پاس افادیت کا تو وہ تصوّر ہی نہیں جو تمدّن کے معماروں کے پاس ہے۔ قدرت وقت کا کیسا بے دریغ استعمال کرتی ہے زمانۂ طفلی سے بڑھ کر وقت کی بربادی اور کیا ہوگی۔ اور یہ کس نے کہا کہ شباب رومانی آرزو مندیوں کا عہد رنگین ہے، اور کون کہتا ہے کہ ڈھلتے سورج کی تمازت ہری بھری یادوں کو ایک سوگوار حُسن میں بدل دیتی ہے۔ تمدّن کے معماروں کے لیے یہ سب باتیں پیٹ بھروں کی عیاشیاں ہیں۔ اور وہ آرٹ جو اپنا نگار خانہ ایسی تصویروں سے سجاتا ہے، کار آمد اور افادی نہیں ہے کیونکہ ایسا آرٹ آدمی کی رُوح کی گہرائیوں میں جھانکتا ہے، وہ آدمی کی اندر کی دُنیا اس کے باطن اس کے نفس اس کی فطرت کی گہری کھائیوں میں بسے ہوئے شوریدہ سر جبلّی دھاروں، اس کی تمناؤں کی اُلجھی ہوئی جھاڑیوں، اس کے جذباتی لینڈ اسکیپ، مختصر یہ کہ اس کی داخلیت کا ترجمان ہے، اور تمدّن کے معماروں کا کہنا ہے کہ آدمی کی کوئی رُوح نہیں، اندر سے آدمی محض رگوں اور شریانوں کا جال ہے۔ نفس اور باطن اور انسانی فطرت کے حقائق کوئی دائمی قدر نہیں رکھتے، ضرورت کے مطابق انھیں بدلا بھی جاسکتا ہے۔ اور انھیں بدلنے کے لیے جہاں سائنس، بایو کیمسٹری، جدید نفسیات اور دوسرے مادّی علوم سے کام لیا جاسکتا ہے۔ وہاں اس مقصد کے لیے ادب سے بھی کام لیا جاسکتا ہے، اور ادب کو داخلیت کا ترجمان بنانے کی بجائے جو ایک رجعت پسند رویّہ ہے۔ اسے ان تصوّرات اور نظریات کی تعلیم کا ذریعہ بھی بنایا جاسکتا ہے جو آدمی میں اپنی ذات کے احساس کو کم سے کم کرتے ہیں، اس کی انفرادیت کو ختم کرتے ہیں۔ اس کی تہذیبی ضرورتوں کو اس کے تمدّنی سروکاروں میں بدلتے ہیں، اور اسے ایک فرد سے مٹا کر ہئیت اجتماعیہ کی ایک پرچھائی بنا کر رکھ دیتے ہیں۔ یہ پرچھائی ان کروڑوں پرچھائیوں میں سے ایک ہوتی ہے جن کے عادات و اطوار، طور طریقوں ذہنی ضرورتوں، اور سماجی رویوں کی نگرانی وہ بیورو کریٹ اور ٹکنو کریٹ کرتے ہیں۔ جن کی دسترس میں مادّی علوم اور ماس میڈیا، اور تعلیم کے ذرائع ہوتے ہیں۔ اور ان کے استعمال سے وہ پرچھائیوں کے معاشرے کی جذباتی، دانش ورانہ اور ذہنی زندگی کو کنٹرول کرتے ہیں یہ جاننے کے لیے کہ تمدّن کے معماروں کی نظر میں کون سا خیال، کون سا جذبہ، کون سا رویّہ صحت مند ضروری اور پسندیدہ ہے، بہت دُور جانے کی ضرورت نہیں۔ ترقی پسند تنقید پڑھ لیجیے۔ آپ کو پتہ چل جائے گا کہ افادیت کی منطق ہر اس رویّے سے بھناتی ہے جس کا براہِ راست تعلّق کارخانہ میں لوہا پگھلانے یا دو کروڑ جوتے پیدا کرنے یا کھیتوں میں دھان اُگانے سے نہ ہو۔ وہ ادب جو محنت کا رجز نہیں پڑھتا، ہاتھوں کے ترانے نہیں گاتا، مِلوں کی چمنیوں سے اُٹھتے ہوئے دھوئیں کو آہِ نیم شبی کا حُسن عطا نہیں کرتا، مطلب یہ کہ وہ ادب جو پیٹ پر ہاتھ مار کر بات نہیں کرتا، پیٹ بھروں کی عیّاشی ہے، رجعت پسند اور داخلیت پسند ہے۔ اب آپ ذرا یہ ستم ظریفی ملاحظہ فرمائیے کہ آڈن کی نظم کا آدمی بالکل پیٹ بھرا ہے، اور جس ایک عیّاشی سے محروم ہے وہ یہی داخلیت پسندی ہے۔ نظم سے پتہ ہی نہیں

چلتا کہ آدمی کا باطن ہے بھی یا نہیں، اور اندر سے وہ کتنا خوش ہے۔

''رائے عامہ کے متعلق تحقیقات کرنے والے محقق کی یہ رائے ہے کہ وہ سال بھر کے واقعات کے متعلق صحیح رائے رکھتا تھا۔'' یہ ہے گویا آدمی کے کردار کی پرکھ۔ ریاستی اخبارات، پروپیگنڈہ مشزی جو رائیں تھوک بند مہیا کرتی ہیں ان سے پرچھائی خود کو آراستہ کرتی ہے۔ پرچھائی کی دانش ورانہ زندگی کی کُل کائنات ہوتی ہے سال بھر کے واقعات کے متعلق ایسی رائیں قایم کرنا جو رائے عامہ سے مختلف نہ ہوں اور صحیح ہوں۔ ہماری تنقید میں نقادوں نے ''طائرانہ نظر'' والا جو سروے ڈپارٹمنٹ کھولا ہے وہ سال یا دس سال کے ادب پر ایسی ہی ''صحیح رایوں'' کو جھولیاں بھر بھر کر تقسیم کرتا ہے۔ رائے زنی سردے نقاد کا فریضۂ منصبی، اور رائے رکھنا پرچھائی کی دلیل زندگی ہے۔ کسی واقعہ، کسی نظم، کسی افسانہ میں جینا پرچھائی کا مقدر نہیں رہا۔ البتہ ان کے متعلق رایوں کی تیار بیساکھی پر لنگڑانا پرچھائی کو یقین دلاتا ہے کہ وہ بھی ادبی طور پر سماجی طور پر زندہ ہے۔ فن کار کی دل چسپی رایوں یں نہیں واقعات میں ہوتی ہے۔ وہ واقعہ پر رائے زنی نہیں کرتا بلکہ اسے ایک تخلیقی تجربہ میں بدل دیتا ہے۔ نقاد کی دل چسپی تجربہ میں نہیں رائے میں ہوتی ہے۔ تجربہ کے لیے نُو سَو گز گہرے پانی میں اُترنا پڑتا ہے۔ رائے زنی کے لیے دامن تر کرنے کی بھی ضرورت نہیں۔ یہی تو وجہ ہے کہ نقاد دلّی میں بیٹھ کر اصفہان کی سیاست پر رائے دیتا ہے لو میں کھڑا ہو کر برفستانی ہواؤں پر خیال آرائی کرتا ہے۔ نقاد اگر فن پارے کے پیچیدہ تجربہ میں داخل ہوتا ہے، تو چونکہ اس کی عادت دوٹوک رایوں کے ستونوں کو دونوں ہاتھوں سے تھام تھام کر آگے بڑھنے کی ہوتی ہے۔ لہٰذا اسے جب فن پارے میں ایسے سائن بورڈ نظر نہیں آتے تو وہ ایسا چکرایا ہوا حیران اور ششدر باہر نکلتا ہے کہ اس کی حالت پر رحم آتا ہے۔ وہ پھٹی پھٹی آنکھوں سے پوچھتا ہے ''ہاں! یہ سب تو ٹھیک، لیکن جنگ کے بارے میں شاعر کی رائے کیا ہے۔ یا شاعر مسئلہ کا حل کیوں نہیں پیش کرتا۔ راستہ کیوں نہیں دکھاتا۔ بیماری کا نسخہ کیوں نہیں تجویز کرتا۔'' بات دراصل یہ ہے کہ سال بھر کے واقعات کے متعلق بنی بنائی صحیح رایوں کے ہم اس قدر عادی ہو چکے ہیں کہ فن کار کے تخلیقی تجربات کو بھی ہم ٹریڈ یونین کی ہڑتالوں کی قسم کے کچھ واقعات ہی سمجھتے ہیں جن کے متعلق کوئی صحیح رائے قایم کرنا گویا ہمارے لیے ضروری ہے۔ اس لیے یہ بات ہماری سمجھ میں نہیں آتی کہ مثلاً مادام بواری یا جنگ اور امن جیسے کسی عظیم فن پارے کا تجربہ ہر قسم کی تنقیدی رائے سے ماوارا اپنی ایک دُنیا رکھتا ہے اور تجربہ کی اس دُنیا میں شرکت ہی اس کی قدر ہے پرچھائی تجربات میں نہیں تجریدات میں جیتی ہے۔ جب تک تجربہ تجرید کی شکل میں اس کے سامنے نہیں آتا، پرچھائی کے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ ترقی پسندی، رجعت پسندی، انحطاط پسندی یہ سب تجریدات ہیں۔ پرچھائی کو اس بات میں دل چسپی نہیں کہ جدید دُنیا میں جینے کا جو تجربہ ایلیٹ کی نظم میں بیان ہوا ہے وہ کس نوع کی ہے۔ وہ تو دیکھتی ہے کہ یہ تجربہ ترقی پسند ہے یا انحطاط پسند۔ یعنی وہ تجربہ کو حقیقت کی سطح سے اُٹھا کر خیال کی سطح پر لے آتی ہے، اور خیال تجرید ہے۔ خیالات اس کے یہاں اچھے اور بُرے ترقی پسند اور رجعت پسند کے خانوں میں بٹے ہوئے ہوتے ہیں۔ لہٰذا وہ رائے دیتی ہے۔ شاعر کا خیال رجعت پسند ہے۔ ہمارا معاشرتی نقاد ادب میں ٹھوس تجربات کی نہیں بلکہ تجریدی تصورات ہی کی تلاش کرتا ہے۔ یہ تلاش ادب میں سائن بورڈوں کی تلاش ہے۔ وہ

شاعر کے کلام میں حُبّ الوطنی، قومی افتخار، عوام سے محبّت، انسان دوستی کے تصوّرات کی تلاش کرتا ہے۔ صاف بات ہے کہ شاعر کے یہاں ایسے تصوّرات تجریدات کی شکل میں نہیں ہوتے اس کا کوئی شعر ہاتھ اونچا کر کے یہ نہیں کہتا کہ میں حُبّ الوطنی کا شعر ہوں اور مجھے تختی پر لکھوا کر لالہ لاجپت رائے ہال میں آویزاں کیا جاسکتا ہے۔ پرچھائی ئی کی یہی کوشش ہوتی ہے کہ اس کی تصویر ٹاؤن ہال میں آویزاں ہو۔ اس کا بُت پتھر کے ستون پر نصب ہو اور اس پر ایسا ہی کتبہ ہو جیسا کہ آڈن نے لکھا ہے۔ فن کار کو نہ ایسے مجسموں میں دلچسپی ہے نہ کتبوں میں۔ وہ اپنا کام ان سوالات سے شروع کرتا ہے جو بیوروکریٹ کے لیے غیر متعلق ہیں۔ یہ سوالات ہیں۔ ''کیا وہ آزاد تھا؟ کیا وہ خوش تھا۔'' اِن سوالات کا جواب آپ کو بیوروکریٹ کی دستاویزوں میں نہیں ملے گا ان کا جواب آپ کو شاعر کے کلام میں ملے گا کہ رُوح کے نوسوگز گہرے پانیوں میں غوطہ لگانا فن کار کا دھندا ہے۔

فنا ٹسزم بنیادی طور پر غیر عقلی رویہ ہے۔ اس کا تعلق نہ دانش وری سے ہے نہ فکر و فلسفہ سے۔ فناٹسزم جذباتی اور نفسیاتی مسئلہ ہے، اور اس کا تعلق دانش ورانہ رویہ سے کم اور کردار سے زیادہ ہے۔ یہ اندرونی طور پر کھوکھلے اور غیر محفوظ آدمیوں کا رویہ ہے۔ ایک صحت مند اور بھرے پُرے آدمی کی جذباتی بنیادیں انسان کی حیاتیاتی قوتوں اور اس کی سماجی اور رُوحانی سرگرمیوں پر مبنی ہوتی ہیں۔ خدا، فطرت، خاندان، عورت، بچے، دوست احباب، رشتہ دار، میلے ٹھیلے، رسوم و تہوار، گیت سنگیت، رقص و سرود، شعر و ادب، داستانیں، کہانیاں، بزم آرائیاں اور تہذیبی سرگرمیاں ایک فرد کی زندگی کو اتنا بھرپور رنگارنگ اور پُرنشاط بناتی ہیں کہ وہ اس دُنیا میں جو اس کے لیے سازگار کبھی نہیں رہی، ان دُکھوں اور مصیبتوں، المناکیوں اور ہولناکیوں کو جو انسان ہونے کے ناطے اس کا مقدر رہیں۔ نہایت حوصلہ مندی اور خندہ پیشانی سے جھیل جاتا ہے۔ بھرا پُرا آدمی بیک وقت جذباتی دانش ورانہ رُوحانی سطح پر جیتا ہے۔ وہ فکر و احساس اور عقل و عشق کا خوبصورت امتزاج ہوتا ہے۔ اس کے پاس جذباتی توازن، فکری گہرائی اور رُوحانی ہم آہنگی ہوتی ہے، اس کے یہاں ایک رویہ دوسرے رویّہ کی ضد یا انکار نہیں ہوتا۔ وہ جب بھی چلتا ہے تو پوری کائنات کو ساتھ لے کر چلتا ہے۔ وہ معشوق چاردہ سالہ میں حُسنِ ازل کے جلوے دیکھتا ہے۔ اور دامنِ یزداں سے دامنِ یار کی طرح کھیلتا ہے وہ بیک وقت فطرت کی تخلیق، فطرت کا رفیق، اور فطرت کا فاتح ہے وہ ستارہ شناس بھی ہے اور یزداں کا شکار بھی۔ اس کی رندی میں پارسائی اور پارسائی میں سرمستی اور سرشاری ہوتی ہے۔ وہ تنکا تنکا جمع کر کے آشیانہ بناتا ہے۔ لیکن بجلیوں سے کھیلتا ہے۔ وہ بجلیوں کو مٹھی میں بند کرتا ہے۔ اور انھیں رگِ گل میں لہو کی گردش بنا کر چھوڑ دیتا ہے۔ غرض یہ کہ ایک بھرا پُرا آدمی کثرت میں وحدت کو دیکھتا ہے۔ اور زندگی کو ہر سطح پر قبول کر کے تمام سطحوں سے بلند ہو جاتا ہے، اور اپنی دُنیا آپ ایجاد کرتا ہے۔ چونکہ اپنی ذات میں خود ایک محشرِ خیال اور انجمنِ ناز ہوتا ہے، اس لیے وہ دوسروں کو للچائی ہوئی نظروں سے نہیں دیکھتا۔ اس لیے وہ نہ کوئی پوز اختیار کرتا ہے نہ کوئی نقاب پہنتا ہے۔ ایسا آدمی اپنی انفرادیت پر اصرار کرتا ہے، لیکن اس کی انفرادیت خود پسندی، انانیت اور نرگیست کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ بلکہ عرفانِ ذات کا ثمر ہوتی ہے۔ وہ شاخِ بریدہ نہیں ہوتا اور اسی لیے اس میں پژمردہ ٹہنی کی سوگواری نہیں ہوتی۔ لیکن وہ ہئیت اجتماعیہ کا اندھا پیرو اور بے بس پرزہ بھی نہیں ہوتا۔ اس لیے اس میں انفعالیت

بھی نہیں ہوتی۔ وہ ہر اس چیز کی مزاحمت کرتا ہے جو اس کی ذات اس کی انفرادیت اس کے حیاتیاتی رشتوں کو مجروح کر کے اسے بڑی مشین کا ایک پرزہ بھیڑ کا ایک بے چہرہ آدمی، اور محض ایک پرچھائی بنانا چاہتی ہیں۔ اندر سے کھوکھلا آدمی اپنی ذات سے باہر محفوظیت کی قدریں تلاش کرتا ہے۔ وہ یا تو اپنے بینک بیلنس کو دیکھ کر خود کو محفوظ محسوس کرتا ہے یا پھر کسی بڑے ادارے سیاسی جماعت یا نیم عسکری رضا کارانہ تنظیم کا رکن بن کر۔ ایسا آدمی آئیڈیولوجی کو بھی ایک جذباتی سہارے کے طور پر ہی استعمال کرتا ہے۔ بینک بیلنس ہی کی طرح آئیڈیولوجی کو بھی اپنا کر وہ ذات کی بے مائیگی کے احساس کو زائل کرنا چاہتا ہے۔ آئیڈیولوجی رہگذر نہیں بلکہ TERMINUS ہے۔ اسے اپنا کر آپ خود پر فکر کے دروازے بند کر لیتے ہیں۔ اور زندگی کو سوائے موت کے کوئی چیز TERMINATE نہیں کرتی زندگی مسلسل سفر اور ذوق پرواز کے سوا کچھ نہیں۔ گرجیف نے تو یہاں تک بتایا ہے کہ تجربہ بھی اس وقت تک معنی خیز ہوتا ہے جب تک وہ کیا جا رہا ہے، بہر حال یہ جذباتی طور پر غیر محفوظ کھوکھلا اور خام آدمی ہوتا ہے جو اپنی ذات کے بھروسہ پر زندگی کے حیاتیاتی رشتوں میں خود کو پرو کر زندہ رہنے کا حوصلہ نہیں رکھتا اور اسی لیے کسی بڑے ادارے، جماعت پارٹی یا مذہبی آئیڈیولوجی کی چھتر چھایا تلے خود کو محفوظ سمجھتا ہے۔ آئیڈیولوجی اس کے لیے فکری دانش ورانہ یا فلسفیانہ مسئلہ نہیں رہتا۔ بلکہ جذباتی مسئلہ بن جاتا ہے۔ آمر ریاستوں میں آئیڈیولوجی کو جذباتی مسئلہ بنایا جاتا ہے۔ جب بھی کوئی مسئلہ آدمی کا جذباتی مسئلہ بنا تو پھر اس سے REASON اور عقل کی سطح پر بات چیت ممکن نہیں۔ فنا ٹسزم اس طرح ایک جذباتی اور غیر عقلی رویہ ہے۔ فنا ٹسزم کوئی، عقلی دانش ورانہ یا فلسفیانہ رویہ نہیں کہ اسے فکر و فلسفہ کی سطح پر عقلی دلائل و مباحث سے راہ پر لگایا جائے۔ اسی لیے علم و عقل کی سطح پر فینا ٹک کے ساتھ بات چیت ممکن نہیں۔ برٹرنڈ رسل نے عقل کی تین خصوصیات بیان کی ہیں، اوّل یہ کہ وہ طاقت کی بجائے ترغیب سے اپنی بات باور کراتی ہے۔ دُوسری یہ کہ وہ ترغیب کا کام دلائل کے ذریعہ کرتی ہے۔ جنھیں آدمی اپنے طور پر صحیح سمجھتا ہے۔ اور تیسری یہ کہ رایوں کی تشکیل میں مشاہدہ اور استقرا INDUCTION سے کام لیتی ہے۔ اور وجدان پر کم سے کم بھروسہ کرتی ہے۔ فینا ٹک عقل سے کام نہیں لیتا اس لیے وہ طاقت پروپیگنڈہ اور عقائد کے صواب پر زور دیتا ہے۔ فاشزم اور اشتراکیت دونوں طاقت پروپیگنڈہ اور اپنے عقائد کی سخت گیری کی بنیاد پر اپنی بات منواتے ہیں۔ فینا ٹسزم چونکہ ایک جذباتی رویّہ ہے اس لیے اس کا تعلق علم اور تعلیم سے صریحاً نہیں۔ ایک پڑھا لکھا تعلیم یافتہ آدمی بھی فینا ٹک ہوسکتا ہے۔ آخر ریڈینس اور آرگنائزر کے پڑھنے والے تو وکیل ڈاکٹر اور انگریزی کے پروفیسر ہی ہوتے ہیں۔ جاہل فینا ٹک تو کانفرنس میں صرف والنٹیر کا بلّا لگائے مندوبین کو پانی پلاتا ہے یا ان کے لیے استنجے کے ڈھیلے جمع کرتا ہے۔ یہ تو پڑھے لکھے فینا ٹک ہی ہوتے ہیں جو اسٹیج پر بیٹھے انگریزی میں سلطنتِ الٰہیہ یا بھارتی کرن کے ریزولیوشن ڈرافٹ کرتے ہیں۔ فینا ٹک قدامت پسند بھی ہوسکتا ہے اور جدید بھی۔ ہٹلر میں دونوں عناصر کا امتزاج تھا۔ جنسی اخلاقیات اور عورتوں کے بارے میں وہ قدامت پسند تھا۔ لیکن بوڑھوں کو غیر ضروری سمجھ کر ختم کرنے اور توانا نسل پیدا کرنے کے لیے اپنے فوجیوں کے نطفے رکھوانے میں وہ بے حد MODERN تھا۔ فوق البشر اور بہترین آدمی اور بہترین قوم پیدا کرنے کے تصوّرات جدید

ہیں۔ ان تصورات کو عملی جامہ پہنانے کے وہ طریقے بھی جدید ہیں جو لوگوں کی مانوس وابستگیوں اور زندگی کے انسانی اور حیاتیاتی رشتوں کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ فینا ٹک محض مذہبی نہیں ہوتا بلکہ بہت ہی سائینٹفک آدمی بھی ہوسکتا ہے۔ مذہب کی طرح سائنس بھی اپنا فیناٹسزم آپ پیدا کرتا ہے۔ فیناٹک فی الحقیقت ایک بانورا آدمی ہوتا ہے جو مہذّب شائستہ اور سلجھے ہوئے آدمی کی ضد ہوتا ہے۔ فیناٹسزم ایک قسم کا جنون ہے۔ پاگل آدمی کے بالوں کی طرح فیناٹک کے خیالات سخت کھُردرے اور اُلجھے ہوئے ہوتے ہیں۔ دلائل اور مباحث کی کنگھیاں ٹوٹ جاتی ہیں۔ لیکن اس کے خیالات نہیں سلجھتے۔ مہذّب اور شائستہ آدمی کے خیالات صاف ستھرے بالوں کی طرح نرم اور مخملین ہوتے ہیں۔ ان کالمس بھی ایک جمالیاتی تجربہ سے کم لذّت آگیں نہیں ہوتا۔ یہ دراصل ذہنی کلچر کا فرق ہے۔ آدمی قدامت پسند اور روایت پسند بھی ہوسکتا ہے، لیکن اگر وہ ذہنی طور پر مہذب اور شائستہ ہے تو قابلِ احترام ہے۔ فیناٹک کو جو چیز قابلِ نفرت بناتی ہے وہ اسی ذہنی کلچر کی عدم موجودگی ہے۔ قدامت پسند لبرل آدمی کی طرح ایک RATIONAL آدمی ہوتا ہے جب کہ فیناٹک ایک IRRATIONAL آدمی ہوتا ہے۔ فن کار کا خطاب بھرے پُرے اور جاندار آدمیوں سے ہوتا ہے۔ وہ شائستہ سُلجھے ہوئے اور مہذّب آدمیوں کے لیے تخلیق فن کرتا ہے۔ اسے فیناٹک سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ فن کار کی بات جانے دیجیے کوئی بھی دانش ور فیناٹک کا علاج نہیں کرسکتا۔ فیناٹک اپنے عقائد پر اتنی سختی سے قایم ہوتا ہے کہ وہ کسی کی بات سننے کا روادار ہی نہیں ہوتا۔ اس کا ذہن اتنا بند ہوتا ہے کہ اس کو کھولنے کی ہر کوشش ناکامیاب ثابت ہوتی ہے۔ اور اپنی ذات پر ان تمام چیزوں کا مطالعہ حرام کرلیتا ہے جس سے اس کے عقائد کی تصدیق نہ ہوتی ہو۔ فن کار ایسے حیوانوں کو راہِ راست پر لانے کے لیے تخلیقِ فن نہیں کرتا۔ فن کار کیا پیغمبر اوتار، سنت، بھی ان کا کوئی علاج نہیں کرسکتے علاج کرنے نکلتے ہیں تو گاندھی جی کی طرح تین گولیاں کھا کر ہمیشہ کی نیند سو جاتے ہیں۔ فیناٹک کو قابو میں رکھنے کا معاشرہ کے پاس سوائے BRUTE FORCE کے کوئی اور طریقہ نہیں یا تو پھر معاشرہ کو خود اتنا جاندار اور صحتمند ہونا چاہیے کہ فیناٹک اس میں ISOLATE ہو جائے۔ دانش مند لوگوں کا کام ایسے ہی SANE اور صحت مند معاشرے کو پیدا کرتا ہے جس میں سلجھے ہوئے مہذّب آدمیوں اور بھرے پُرے انسانوں کی ایسی فراوانی ہو کہ فیناٹک کوئی اہمیت اور طاقت حاصل کر نہ سکے۔ ایسے معاشرہ کا قیام فی الحال تو ناممکن نظر آتا ہے کیونکہ دُنیا جس تیزی سے بدل رہی ہے اور ایک PHASE سے نکل کر دوسرے PHASE میں داخل ہو رہی ہے اور یہ اگلا قدم لازمی طور پر ترقی اور بہتری کی طرف نہیں ہوتا۔ اسے دیکھتے ہوئے اب یہ تک بتانا مشکل ہوگیا ہے کہ مستقبل کا انسان کیسا ہوگا۔ اور آیا اس انسان کو ادب کی ضرورت بھی رہے گی یا نہیں۔ اور اگر ادب بچا بھی تو کیا وہ مستقبل کے آدمی کے لیے بھی وہی کام کرتا رہے گا جو مثلاً ہمارے لیے یا ماضی کے لوگوں کے لیے کرتا رہا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مذہب کی طرح تہذیب کی ایک روایت ہمارے ساتھ ختم ہو رہی ہے۔ اور شاید ہم اس روایت کے آخری تماشائی ہیں۔ انسانی تمدّن کی ایک سائیکل پھر ختم ہو رہی ہے۔ اور انسان ایک نئے تمدّن کی دہلیز پر کھڑا ہے۔ یہ نیا تمدّن انسان کے لیے کیا خطرات اور کیا امکانات رکھتا ہے اس کے متعلق قیاس آرائیاں اور پیشین گوئیاں آج کے فلسفیوں، سماجی

مفکّروں اور فن کاروں کا غالب مشغلہ ہے۔ لوگ انسانی مستقبل سے مایوس ہیں۔ تمدّن کی موجودہ رفتار سے سخت بدظن ہیں۔ ان کا سب سے بڑا مسئلہ انسان کی انسانیت کے تحفظ کا مسئلہ ہے۔ بایوکیمسٹری کی جدید ایجادات تو انسان کو حیاتیاتی سطح پر بھی وہ نہیں رہنے دینگی جو وہ ہے۔ گویا ہم جانداروں کی ایک نئی SPECIES پیدا کرنے پر کمربستہ ہیں جو موجودہ انسان سے شاید اتنی ہی مختلف ہو جتنا کہ آدمی لنگور سے مختلف ہے۔ وہ چھلانگ جو آدمی نے زمین سے چاند پر لگائی ہے وہ اتنی ہی انقلاب انگیز ہے جتنی کہ وہ چھلانگ تھی جو اس نے درخت پر سے زمین پر لگائی تھی۔ بہر حال جدید فلسفی اور جدید فن کار کو مستقبل کا وہ پوت پسند نہیں آرہا جس کے پاؤں حال کے پالنے میں دکھائی دیتے ہیں۔ سائنس ٹیکنولوجی اور مادّہ پرستی پی پلا ہوا بڑے شہروں کی بھیڑ میں بے چہرہ زندگی گزارنے والا یہ آدمی کیسا ہوگا۔ اس کی دُھندلی سی تصویر سائنس فکشن میں نظر آتی ہے اس آدمی کے ابتدائی نقوش موجودہ دَور کے ان لوگوں میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں جو پرچھائی کی صورت آڈن کی نظم میں اپنا عکس دکھاتے ہیں۔

آج کا شاعر انسان کے بُنیادی انسانی عناصر کی موت کا نوحہ گر ہے وہ احساس کی تازگی جذبہ کی حرارت اور رُوح کی تڑپ کا متلاشی ہے وہ نہیں چاہتا کہ آدمی اتنا میکانکی اتنا اجتماعی اتنا بے چہرہ بن جائے کہ وہ آدمی ہی نہ رہے۔ آج کا شاعر اس بھرم میں یقیناً مبتلا نہیں ہے کہ اس کی نظمیں اور غزلیں پڑھ کر آدمی انسان بن جائے گا۔ وہ ادب اور آرٹ کے فنکشن اور اس کے حدود سے اچھی طرح واقف ہے نہ اس کا یہ دعویٰ ہے کہ ادب اور آرٹ انسان کو مہذّب اور شائستہ بنانے کا دُنیا میں واحد ذریعہ ہے۔ نہ ہی اس کا یہ خیال ہے کہ ادب کا کام لوگوں کو بہتر بنانا اور ان کی مسیحائی کرنا ہے وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ ادب سے براہ راست ایسے اخلاقی اور اصلاحی کام لینے کا نتیجہ نہ تو ادب کے لیے خوش گوار ثابت ہوتا ہے نہ انسان اور سماج کے لیے۔ البتہ اسے اس بات پر ضرور اصرار ہے کہ انسان کو جو سرگرمیاں ایک بھرا پُر انسان بناتی ہیں۔ ان میں اس کی تہذیبی سرگرمیوں کا حصّہ بہت زیادہ اور بہت ہی اہم ہے۔ آج کے آدمی کی بدقسمتی یہ ہے کہ وہ سماجی اور تہذیبی آدمی سے مٹ کر اقتصادی، سیاسی اور تنظیمی آدمی بن کر رہ گیا ہے۔ ادب اور آرٹ جو انسانی زندگی کے سب سے طاقت ور اور تہذیبی مشغلے ہیں۔ انسان کو وہ ذہنی کلچر عطا کرتے ہیں۔ جس سے وہ سماجی، اخلاقی جذباتی اور رُوحانی سطح پر ایک بھرپور توانا زندگی گزارنے کا اہل بنتا ہے۔ ادب احساسِ حُسن، عرفانِ ذات اور حقیقت کا شعور پیدا کرتا ہے۔ وہ دوسروں کے درد کو سمجھنے اور اپنے غم کو برداشت کرنے کا حوصلہ بخشتا ہے۔ ادب انسان کی جذباتی کشمکشوں، نفسیاتی پیچیدگیوں اور اس کے اخلاقی اور رُوحانی مسائل کی آگہی بخشتا ہے۔ ادب انسان کو انسانی تعلقات کی روشنی میں دیکھتا ہے اور اس طرح انسان کا انسان سے، خدا سے فطرت اور پوری کائنات سے کیا رشتہ ہے اس کا علم عطا کرتا ہے۔ مختصر یہ کہ ادب ان بنیادوں کو استوار کرتا ہے جس پر ایک صحت مند معاشرے اور حیات بخش تمدّن کی تعمیر کی جاسکے۔ ادب یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ اس کے پڑھنے والے لازمی طور پر بااخلاق اور اچھے آدمی بنیں گے۔ ایسے دوٹوک دعوے کرنا ادب کا کام نہیں ہے۔ البتہ ہم ہمارے تجربہ کی بنا پر اتنا کہہ سکتے ہیں کہ ادب کا طالب علم عموماً ذہنی طور پر مہذب، جذباتی طور پر تنومند اور شائستہ، فکری اور نظریاتی سطح پر غیر متعصب اور روادار ہوتا ہے۔ وہ کٹھل شخصیت کا نہیں بلکہ لچک دار، رنگین اور دل

آویز شخصیت کا مالک ہوتا ہے۔ ادب کا کام ایسی شخصیت پیدا کرنا نہیں کیونکہ ادب تعلیم اور تربیت کا ذریعہ نہیں۔ البتہ ادب کے BY PRODUCT کے طور پر ایسی شخصیت پیدا ہوسکتی ہے۔ ادب کا کام تو تخیل کے ذریعہ حقیقت کو فن کارانہ فارم عطا کر کے جمالیاتی مسرّت بخشتا ہے۔ ادب کے مطالعہ کے ذریعہ لوگ اخلاقی طور پر اچھے بن سکتے ہیں۔ اور اپنی شخصیت کو پہلودار اور دل نواز بنا سکتے ہیں۔ لیکن ادب اِن نتائج کو اپنے مقاصد نہیں بناتا۔ ادب سماجی اور اخلاقی اصلاح کا ذریعہ نہیں۔ یہ بات اور ہے کہ ادب کے مطالعہ سے جو ذہنی کشادگی اور جذباتی توانائی پیدا ہوتی ہے۔ اس سے آدمی خود کو بدلے اور اس طرح ہئیت اجتماعیہ میں باشعور اور دانش مند لوگوں کا ایک ایسا حلقہ پیدا کرے جو سماج کا بہتر شعور رکھتے ہوں۔ یعنی جب لوگ نئے سماج کی تعمیر کے منصوبے بناتے ہوں اس وقت اگر ان کی رہبری کی خاطر نہیں تو اپنی بصیرت بخشنے کی خاطر ہی سماج میں ایسے لوگوں کا بااثر اور مقتدر حلقہ ہونا چاہیے۔ جو انسان کو بہتر طور پر سمجھتے ہوں۔ اسی لیے تو ایلیٹ نے کہا تھا کہ سیاست دانوں کو بھی سیاست پڑھنے سے پیشتر ان علوم کا مطالعہ کرنا چاہیے جو انسانی مقدر کے مسائل کا بیان کرتے ہیں۔ شعروادب بھی انھیں علوم کا ایک جزو ہیں۔ شاعر کا کام سیاست دانوں اور سائنسدانوں کی پیروی کرنا اور ان کے منصوبوں اور آدرشوں کو اپنانا نہیں ہے۔ بلکہ یہ تو اُن لوگوں کا فرض ہے کہ شاعر کی باتوں کو دھیان سے سنیں کیونکہ شاعر انسان کی بات کرتا ہے اور انسان کو بھی بدلنے سے پیشتر انسان کو سمجھنا ضروری ہے۔ شاعر کے مقام اور اس کے کام کی صحیح آگہی نہ رکھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم اس سے بھی ایسا کام لینا چاہتے ہیں جنھیں کرنے کے لیے وہ پیدا نہیں ہوا۔

> ''شاعر تو سمندر کے پُرجلال پرندے کی مانند اپنے تخیل کے طاقت ور پروں کی مدد سے فضا کی ناپیدا کنار وسعتوں میں پرواز کرتا ہے۔ جہاز کے ملّاح جب اسے گرفتار کر کے چوبین عرشہ پر چلاتے ہیں تو وہ اپنے طاقتور پروں کے وزن کو اُٹھا نہیں سکتا۔ اور چلتا ہوا لڑکھڑانے لگتا ہے۔ وہ مضحکہ خیز بن جاتا ہے۔ اور ملاّح اس کی چال کو دیکھ کر قلقاریاں مارتے ہیں۔ وہی طاقت ور پر جو اسے آسمان کی نیلاہٹوں میں اُڑاتے پھرتے تھے۔ اب اس کے لیے وبالِ جان بن جاتے ہیں۔ اور وہ انھیں گھسیٹتا ہوا، ان کے بار تلے لڑکھڑاتا ہوا گرتے پڑتے چلنے کی کوشش کرتا ہے۔'' (از بادلیئر)

روزانہ اور ہفتہ وار اخباروں، مذہبی اور سیاسی پمفلٹوں، سیاسی ہنگاموں اور جلسے جلوسوں، رضا کاروں، سیوادلوں اور نیم عسکری تنظیموں، مقبولِ عام ادب اور سستی تفریحوں، سادھر کروں گول ویلکروں اور ابوالعلاؤں کے زیرِ سایہ پروان چڑھتے ہوئے اس نیم خواندہ آدمی کو کیا معلوم کہ اس کی تہذیبی روایت کیا ہے۔ وہ کیا جانے کہ سنسکرت شاعری کی عورت صوفی شاعروں کا خدا، بھگتی واد کا محبوب رُوہانی شاعروں کی فطرت پرستی اور کلاسیکی شاعروں کا انسان کا تصور کیا ہے۔ وہ کیا جانے کہ شیکسپیئر اور سوفوکلز کا المیہ احساس، خیام، بادلیئر اور کافکا کا مابعد الطبیعاتی کرب، ایلیٹ کی روحانیت ڈکنس کی انسان دوستی، چیخوف کی دردمندی اور غالب کے غم کے کیا معنی ہیں۔ نہ وہ اپنی ذات کو جانتا ہے نہ دُوسروں کو پہچانتا ہے۔ جدید صنعتی تمدن کی پیدا کردہ یہ پرچھائی سیاسی لیڈروں، مذہبی رہنماؤں اور فاشسٹ آمروں کا من بھاتا کھاجا ہے۔ وہ اپنے پروپیگنڈے سے اسے جس رنگ میں چاہتے ہیں رنگ

دیتے ہیں۔ اس کے پاس فکر و نظر کی کوئی ایسی قوّت نہیں ہوتی جو اسے پروپیگنڈے کے اثرات سے محفوظ رکھ سکے کیونکہ یہ آدمی اندر سے کھوکھلا ہوتا ہے۔ خاندان سماجی اور تہذیبی زندگی میں اس کی جڑیں گہری نہیں ہوتیں۔ اس لیے آئیڈیولوجی کے جام کی تلچھٹ بھی اسے بے خود اور حواس باختہ کرنے کے لیے کافی ہوتی ہے۔ سیاسی لیڈروں کے ہاتھوں میں یہ پرچھائی ایک خوفناک ہتھیار بن جاتی ہے وہ ان کے ہاتھ میں کٹھ پتلی کی طرح ناچتی ہے۔ وہ اسے نشہ پلاتے ہیں۔ اور پرچھائی بہکتی ہے۔ شاعر کو تھامنے کے لیے روایت کے مضبوط ہاتھ ہوتے ہیں۔ لیکن تہذیبی روایت سے بے بہرہ یہ پرچھائی روایت کے ہاتھوں کی رہبری اور حفاظت سے بھی محروم ہوتی ہے۔ اسی لیے اسے کوئی نہیں تھام سکتا۔ فناٹسزم اس پرچھائی کا مقدر ہے۔ مذہبی اور سیاسی رہ نما اسے ایک آئیڈیولوجی دیتے ہیں اور اس کے ذہن کے تمام دروازے بند ہو جاتے ہیں۔ اس کے ذہن کی تختی پر کسی بھی جاندار تہذیبی روایت کا نقش ہوتا ہی نہیں۔ اس لیے ذہن کی دھلائی کا کام بھی آسان ہو جاتا ہے۔ اس ذہن کو تعصّبات سے بھرنے کے لیے پمفلٹ اور اخبارات کافی ہیں۔ پرچھائی ڈاکٹر، وکیل اور انجینئر ہے تو میکانکی طور پر اپنا کام کرتی رہتی ہے، لیکن ذہنی اعتبار سے وہ سکڑتی اور سمٹتی جاتی ہے۔ اس کے جذبات اور احساسات CRUDE ہوتے جاتے ہیں۔ اور اس کا کردار اندر ہی اندر کھوکھلا ہوتا جاتا ہے۔ وہ تعصّبات کا انبار بنتی ہے۔ اس قدر محدود اور تنگ نظر ہو جاتی ہے کہ اپنے تعصّبات کے دائرہ کے باہر کسی بھی چیز کو سمجھنے کی اہلیت ہی نہیں رکھتی۔ وہ سمجھتی ہے کہ دُنیا کی تمام بُرائیوں کی وجہ محض یہ ہے کہ دُنیا اس کی آئیڈیولوجی کے مطابق نہیں چلتی۔ اس کے نزدیک اقتصادیات کے تمام مسائل مولویوں کی سود پر لکھی ہوئی کتابوں میں حل ہو جاتے ہیں۔ اور دُنیا بھر کی اخلاقی بُرائیوں کی وجہ محض یہ ہے کہ پردے کے مسئلے پر انگریزی میں لکھے گئے پمفلٹوں سے دُنیا کسبِ فیض نہیں کرتی۔ یہ پرچھائی سنگ دل اور سفاک ہوتی ہے۔ اور انسانی ہمدردی جیسی اس کے پاس کوئی چیز نہیں ہوتی۔ زندگی کا غم کیا ہے اسے وہ سمجھ ہی نہیں سکتی۔ اس کے نزدیک زندگی میں جو کچھ دُکھ ہیں وہ محض اس وجہ سے ہیں کہ آدمی پرچھائی کے عقائد اور تصوّرات کے مطابق زندگی نہیں گزارتا۔ لہٰذا ایسے آدمیوں کے دُکھ درد سے اسے کوئی ہمدردی نہیں۔ یہی نہیں بلکہ دُکھ درد کو اس کے گناہوں کی سزا سمجھتی ہے۔ انسان کی ہر جذباتی اور نفسیاتی اُلجھن کی طرف ترقی پسندوں کا رویہ بھی یہی کٹھ مُلّائیت لیے ہوئے تھا۔ نفسیاتی اُلجھنوں کو تو وہ برسرِ اقتدار طبقے اور متوسط طبقے کی بیماریاں کہہ کر خوش ہو لیتے تھے اور تنہائی، تردّد، غیر محفوظیت اور وجود کے کرب کو وہ آج بھی پیٹ بھروں کی عیاشیاں سمجھتے ہیں ایسے لوگوں سے یہ توقع کہ وہ انسانی درد کے معنی سمجھیں عبث ہے یہ پرچھائی انسان اور زندگی کو سفید اور سیاہ خانوں میں تقسیم کرتی ہے۔ اور اس کے نزدیک سفید بننے کے لیے آدمی کو کسی اندرونی کشمکش کسی اخلاقی اور رُوحانی دار و گیر سے گزرنے کی ضرورت نہیں صرف اس کی آئیڈیولوجی کے مطابق زندگی گزاری جائے تو آدمی نیک مسلمان، اچھا ہندو اور اچھا کمیونسٹ بن سکتا ہے۔ گناہ کا تصوّر بھی آئیڈیولوجی کے سکّہ بند تصوّرات سے انحراف پر مبنی ہے کمیونسٹ TERMINOLOGY میں گناہ کے لیے DEVIATION کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ صاف بات یہ ہے کہ نظامِ اقدار سے منحرف یا گرا ہوا شخص ہمدردی کا نہیں سزا کا مستوجب ہے اور اسے سزا دی جاتی ہے۔ پرچھائیاں ہمیشہ ہاتھوں میں پتھر لیے گھوما کرتی ہیں

کہ سنگساری ان کا مشغلہ ہے سرمایہ دار کو پتھر مارے بغیر ترقی پسند لقمہ نہیں توڑتے پرچھائیں جب تک دوسروں کو لہولہان نہیں کرتی تب تک اس میں خود اعتمادی پیدا نہیں ہوتی جب تک دوسرے مذاہب کے خداؤں سے نفرت نہ کی جائے۔ وہ اپنے مذہب سے محبت نہیں کرسکتی۔ پرچھائی اپنے مذہب کی بات کم اور دوسرے مذہب کا کھنڈن زیادہ کرتی ہے۔ وہ جب تک دوسرے مذہب کے خداؤں کے مہنہ پر کالک نہیں پھیرتی اپنے خدا کا نام نہیں لیتی۔ پرچھائی فی الحقیقت دشمن کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی۔ اس کے سفید وجود کے لیے سیاہ ناگزیر ہے۔ اگر دُنیا میں سیاہ نہ رہے تو اعصابی طور پر ٹوٹ پھوٹ کر رہ جائے گی کہتے ہیں کہ کچھ عیسائی نز NUNS نے لندن کے غریب اور گندے علاقوں میں جا کر وہاں کی عورتوں کے سروں کو دھو دھا کر جوؤں سے صاف کیا۔ سر کے بال ریشم کی طرح ملایم بن گئے۔ لیکن دوسرے ہی روز سے یہ تمام عورتیں (نروس بریک ڈاؤن) کا شکار ہوگئیں۔ سر میں جوؤں کی عادت پڑ جائے تو یک قلم انہیں نابود کرنے کا نتیجہ اعصاب کے لیے خطرناک ثابت ہوتا ہے۔ یہی حال پرچھائیوں کا ہے۔ پرچھائیوں کے اعصابی توازن کا دارومدار دشمن کے وجود پر ہے۔ یہ لوگ PERSECUTION MANIA کا شکار ہوتے ہیں۔ اگر دشمن نہ ہوں تو انھیں ایجاد کرتے ہیں۔ اکثر وبشیتر ان کے دشمن محض خیالی ہوتے ہیں۔ یہ اپنے لیے خیالی خوف پیدا کرتے ہیں۔ کبھی اسلام کو خطرہ لاحق ہوتا ہے، کبھی بھارتی سنسکرتی کو، کبھی عوام کو، کبھی پوری انسانیت کو۔ قصیدہ گو شاعروں کی طرح جب تک وہ ممدوح کے دشمنوں کو بددعائیں نہیں دیتے، ممدوح کے لیے دعائے خیر نہیں کرتے، اور ان کی ممدوح ہوتی ہے خود ان کی آئیڈیولوجی۔ پتہ نہیں جس دُنیا میں سرمایہ دار اور سامراجی نہ ہوں اس دُنیا میں ترقی پسندوں کے اعصاب کا حال کیا ہوگا۔ اگر دُنیا کے تمام مسلمانوں کا بھارتی کرن ہو جائے تو جن سنگھ کیا کرے گی۔ اور اگر تمام ہندو مسلمان بن جائیں اور ملک میں حکومت الٰہیہ قایم ہو جائے تو جماعت اسلامی کے مولویوں کا کیا ہوگا۔ بغیر جوؤں کے یہ لوگ کیسے رہ سکیں گے۔ دُنیا کے تمام بڑے شاعروں کی کوشش یہی رہی ہے کہ بغیر جوؤں کے جیا جائے۔ جدید شاعروں کی بھی کوشش یہی ہے۔ لیکن جہاں جوؤں کو سر میں لے کر پھرنا ایک نارمل طریقہ ہے وہاں صاف ستھرا سر غیر وابستہ ذہن اگر عیب نہیں تو اور کیا شمار کیا جائے گا۔

آخر کسی بھی فاشی تحریک کی بنیادی قدر کیا ہوتی ہے یہی کہ آدمی کی کوئی قیمت نہیں قیمت صرف نظریہ اور آئیڈیولوجی کی ہے۔ نطشے کے وہ الفاظ یاد کیجیے کہ نوعِ انسانی مقصد نہیں، محض ایک ذریعہ ہے،۔ ایک ایسا کچا مواد جو تجربہ کے کام آئے۔ اس تصور کو کسی بھی سیاسی یا غیر سیاسی مقصد کے لیے استعمال کرسکتے ہیں۔ نوع انسان کا مقصد فوق البشر اشتراکی سماج یا اسلامی ریاست یا حکومتِ الٰہیہ پیدا کرنا ہے۔ عام آدمی کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ تو محض کھاد ہے۔ لیکن نیا شاعر کہتا ہے کہ میں کھاد نہیں ہوں۔ مجھے بھی خدا نے ایک جسم اور ایک رُوح دی ہے۔ اور ان دونوں کا استعمال میں کسی تجریدی تصور کے لیے نہیں کرنا چاہتا۔ میں سیاسی یوٹوپیا مذہبی آدرشوں اور دیوانوں کے خوابوں کے لیے اپنی زندگی کو کھاد کے طور پر پیش کرنے کو تیار نہیں۔ یہ گویا بھرپور اور توانا آدمی کی پرچھائی کے خلاف بغاوت ہے۔

فناٹسزم کا توڑ فنونِ لطیفہ اور اعلیٰ فلسفیانہ اور دانشورانہ ادب کا مطالعہ ہے۔ فن کاروں، عالموں اور دانش وروں کا کام ایسا ادب تخلیق کرنا ہے۔ یہ لوگوں کا کام ہے کہ وہ ایسے ادب کا مطالعہ کریں تا کہ بھرپور انسان بن

سکیں۔ اگر لوگ نہیں پڑھتے اور پاگل بنتے ہیں تو فنکار لاچار ہے۔ اس کے پاس پاگلوں کا کوئی علاج نہیں۔ اس کا کام تو جوئے شیر لانا ہے سو وہ اپنی بساط کے مطابق لاتا ہے۔ لوگ جوئے شیر کی بجائے جوہڑ کا پانی کیوں پیتے ہیں۔ اور اپنی رُوح کو کوڑھ کیوں لگاتے ہیں۔ یہ اگر آپ جاننا چاہیں تو لوگوں کا مطالعہ کیجیے۔ آپ کا رُوئے سخن فن کار کی طرف نہیں لوگوں کی طرف ہونا چاہیے۔ اس لیے فن کار کے لیے ایسی باتیں کوئی معنی نہیں رکھتیں کہ ملک میں مذہبی احیاء پرستی، فرقہ پرستی، رجعت پسندی، دقیانوسیت، وغیرہ وغیرہ قسم کی طاقتیں جڑ پکڑ رہی ہیں۔ اور جدیدیت کے معنی ان طاقتوں کے خلاف جنگ کرنا اور ملک کو ماڈرنائز MODERNISE کرنا ہے تاکہ وہ ازمنۂ وسطی کی ذہنیت سے باہر نکلے اور عقل اور سائنسی نظر سے کام لے۔ فن کار ایسی باتوں کے معنی نہیں سمجھتا کیونکہ یہ باتیں غلط آدمی سے کہی جارہی ہیں۔ ایسے سماج کو سدھارنے کے لیے فن کار کچھ نہیں کرسکتا۔ ایسے سماج کو سماجی اصلاح یا انقلاب کے ذریعہ بدلا جاسکتا ہے۔ ماہرین سماجیات ونفسیات، اور سماج کے دانش ور اور لیڈر بیٹھ کر سماج کو بدلنے کے طریقے سوچ سکتے ہیں۔ سماج فینا ٹک اور فرقہ پرست کیوں ہے اور اس زہر کو کیسے دُور کیا جاسکتا ہے اس پر غور کرکے وہ تجاویز پیش کرسکتے ہیں۔ ایک تجویز اسمیں یہ بھی ہوسکتی ہے کہ سماج زیادہ سے زیادہ دانش ورانہ اور تہذیبی سرگرمیوں کو اپنائے۔ مولویوں اور پنڈتوں کی تقریریں سننے کی بجائے ڈرامے دیکھے۔ اب ڈرامے تخلیق کرنا فنکار کا کام ہے۔ فن کار ڈرامافن کے اصول اور اپنے تخلیقی تقاضوں کے مطابق لکھے گا۔ ڈرامہ وہ فرقہ پرست ہندوؤں اور مسلمانوں کو سامنے رکھ کر نہیں لکھتا بلکہ انسانوں کو سامنے رکھ کر لکھتا ہے۔ وہ ڈرامہ میں انسان کی جذباتی اخلاقی اور رُوحانی زندگی کی پنہائیاں ناپتا ہے۔ اور انسانی مقدر کے مسائل بیان کرتا ہے۔ ایسا ہی ڈرامہ لوگوں کے جذبات کی تالیف کرتا ہے۔ لوگ فرقہ پرست اخبار کم پڑھیں اور ایسے ڈرامے زیادہ دیکھیں تو فینا ٹک کم ہی بنیں گے۔ سماج کے مرض کا علاج خود سماج ہی کرسکتا ہے۔ فن بیماری کا علاج نہیں بلکہ بیماری کی تشخیص ہے۔ فن انسانی روح کو بے نقاب کرتا ہے تاکہ آپ اس پر برص کے داغ دیکھ سکیں۔ علاج آپ کو کرنا ہوتا ہے۔ فن نہ سماج کو ماڈرنائز کرسکتا ہے۔ نہ اسے ترقی پسند یا اشتراکی یا اسلامی بنانے میں مددگار ثابت ہوسکتا ہے۔ یہ سب کام پروپیگنڈے کے ذریعہ کیے جاتے ہیں اور فن پروپیگنڈہ نہیں۔ فن کار کے گلے میں ڈھول اور تاشے نہیں ہوتے بلکہ اُن سانپوں کی مالا ہوتی ہے جنھیں فاسد معاشرہ جنتا ہے۔ اور جو پھنکار پھنکار کر اس کے جسم کو ڈستے رہتے ہیں۔ فن کار کراہتا ہے، چیختا ہے، زندگی کے لیے تڑپتا ہے۔ یہی کراہ یہی چیخ، یہی تڑپ جب لفظوں میں ڈھلتی ہے تو فن بنتی ہے۔ لوگوں کو چاہیے کہ وہ اس فن کو دیکھیں، انھیں خود پتہ لگ جائے گا کہ انھوں نے کیسے سنپولیوں کو جنم دیا ہے۔ لیکن یہ لوگ یہ کام کرنا نہیں چاہتے وہ ذات کی آگہی کے بغیر ایک پرچھائی کے طور پر میکانکی طریقہ سے جینا چاہتے ہیں۔ ان کے تمام مشاغل میکانکی سطحی اور تفریحی ہیں، جو چٹخارہ دیتے ہیں۔ رُوح کو جھنجھوڑتے نہیں، نشہ پلاتے ہیں، نشہ توڑتے نہیں، فکر کو مفلوج اور ماؤف کرتے ہیں، تحریک اور توانائی نہیں بخشتے۔ وہ اپنے کاموں میں مست، اپنے جنون میں سرشار، اور اپنی خود فریبیوں میں مبتلا رہنا چاہتے ہیں۔ وہ فنکار سے بھی یہی چاہتے ہیں کہ وہ انھیں تھپکیاں دیتا رہے، بہلاتا رہے اور پھسلاتا رہے۔ اپنے فن کے ذریعہ انسان دوستی، حب الوطنی، قومی وقار، ملی سربلندی اور آدرش وادی عظمت

کی باتیں کرتا رہے تاکہ وہ خوش ہوتے رہیں کہ وہ کتنے انسان دوست محبّ وطن، قوم اور ملت کا درد رکھنے والے، کیسے عظیم آدرشوں کو اپنانے والے نیک اور اچھے انسان ہیں گویا وہ تو خیر کے مجسمے ہیں۔ بچّوں کے جیسے معصوم اور بے گناہ، شر، گناہ، جُرم اور بدکاری تو صرف یورپ اور امریکہ کے کارخانوں میں پیدا ہوتی ہے۔ فن کار نہ خواب دیکھتا ہے نہ خواب دِکھاتا ہے۔ وہ تو اپنے کابوس کا بیان کرتا ہے، وہ تو آدمی کی رُوح کا منتھن کر کے بتاتا ہے کہ انسان دوستی، قومی اور آدرش وادی افتخار کے اُجلے پانیوں کے نیچے کیسی زہرناکیاں سرسرا رہی ہیں۔ وہ آدمی کو خیر وشر کے مجموعے کے طور پر دیکھتا ہے، اور اسی لیے دشمنوں کی تلاش وہ سات سمندر پار کے ملکوں میں نہیں کرتا بلکہ خود اپنی ذات کے اندر کرتا ہے۔ یہ اس کی ذات ہے جو خیر وشر کے پیکار کی رزم گاہ ہوتی ہے۔ اور وہ اسی رزم گاہ کا تماشائی ہے۔ فن کار انسان کو بہلاتا نہیں بلکہ اسے جھنجوڑتا ہے۔ اس سماج کے سامنے جس میں لوگ گناہ کا احساس تک کھو بیٹھے ہوں۔ فن کار خود کو گناہ گار بنا کر ہی انھیں گناہ کا احساس دیتا ہے۔ اسی لیے بودلیئر بورژوا سماج کو دھچکا پہونچانے کے لیے کہا کرتا تھا کہ میں بچّے بھون کر کھایا کرتا ہوں اس کی شاعری کی ''شیطانیت'' کا یہ بھی ایک سبب ہے۔ شاعر ڈینڈی DANDY بنتا ہے۔ بوہیمن بنتا ہے، ہپی بنتا ہے، ہاتھ میں تین گولے رکھتا ہے۔ اور چرس پیتا ہے تو فی الحقیقت وہ اس سماج کے سامنے بغاوت کرتا ہے جو LEVELLINGاور STEAM ROLLING کے ذریعہ سب کو ایک جیسا بنانا چاہتا ہے ظاہری طور پر ہی نہیں بلکہ باطنی طور پر بھی سب کو ایک ہی نشہ اور ایک ہی جنون میں سرشار کرنا چاہتا ہے۔ ظاہری نظم وضبط اور تنظیم جب آدمی کے اندرونی ارتباط کو توڑ پھوڑ کر رکھ دے، تو پھر آدمی اس ارتباط کو ازسرِنو پیدا کرنے کے لیے اپنا کام وہاں سے شروع کرتا ہے جہاں پر ظاہری اور باطنی کسی بھی قسم کی تنظیم کا کوئی نشان نہ ہو۔ اس کو ثقہ لوگ بدنظمی، ورنراج انتہا پسندی اور بربریت کہتے ہیں۔ لیکن یہ تخریب ایک نئی تعمیر کے لیے ضروری ہے۔ یہی ہپیوں کا باغیانہ اور انقلابی قدم ہے۔ جس معاشرہ نے آشوبز کے گیس چیمبر تخلیق کیے ہوں، ہیروشیما اور ناگا ساکی پیدا کیے ہوں۔ ایٹم اور ہائیڈروجن بم بنائے ہوں۔ اس معاشرہ کے خلاف کوئی بھی بغاوت انتہا پسند بغاوت نہیں ہے۔ چرس کا کس لگا کر عورت کو لیکر سو جانا تو انتہا پسندی نہیں بلکہ نہایت ہی معمولی انسانی کام ہے۔ رنگین پتھروں، پھولوں، خوبصورت سنہری بالوں، سنگیت شاعری اور عورتوں سے محبت ان معاشرتی اقدار کے خلاف شدید بغاوت ہے جو طاقت، قوتِ اقتدار، سماجی شان وشوکت، مادہ پرستی، اثاثہ اندوزی نام آوری، قومی اور ملّی افتخار کی تجریدی اور غیر انسانی اقدار ہیں۔ وہ تو ہپیوں کا نام سُن کر ہی نہایت متین اور ذمہ دارانہ پوز اختیار کر کے ''انتہا پسندی'' سے بات شروع کرتے ہیں۔ ذرا ARNOLD TOYMBEE کو دیکھیے کہ وہ ہپیوں کے متعلق کیا کہتا ہے۔ اور آرنلڈ ٹوئمبی وہ آدمی ہے جس کی نظر کے سامنے پوری انسانی تاریخ ایک چارٹ کی طرح بکھری ہوئی ہے۔ اس کی نظر ہمارے معاشرتی نقادوں کی ''تاریخی نظر'' نہیں جو راجہ رام موہن رائے اور سرسید احمد خاں کے زمانے سے شروع ہو کر خلافت تحریک پر آ کر ختم ہو جاتی ہے۔ ہمارے یہاں کی یونیورسٹیوں کا یہ حال ہے کہ پولیس کی موٹریں گھومتی رہتی ہیں۔ ہنگامے اُٹھتے ہیں، وائس چانسلر اور پروفیسروں کے سر پھوٹتے ہیں۔ اِدھر ہپیوں کا یہ عالم ہے کہ چار چار اور پانچ پانچ لاکھ کی تعداد میں ایک میدان میں جمع ہوتے ہیں۔ سنگیت

سنتے ہیں، جھومتے ہیں لہراتے ہیں۔ نہ جھگڑا ہوتا ہے نہ چوری، نہ پولیس کی ضرورت ہوتی ہے نہ والنٹیر وں کی۔ تنظیم کے خلاف بغاوت کرنے والوں کا اخلاقی نظم وضبط بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ ہپّیوں کی بغاوت کے بغیر ہم نے کھال میں جینے، لنگوٹی میں پھاگ کھیلنے، جذبے اور احساس کے دیے جلانے، لفظوں کے معنی، آوزوں کے حُسن اور فطرت کی دل فریبی کو شاید از سرِ نو نہ پہچانا ہوتا۔ انتہا کو پہونچتے ہوئے مادّہ پرست سماج کو ذہنی اور اخلاقی توازن بخشنے کے لیے یہ انتہا پسند بغاوت بھی ضروری تھی۔ امریکی طریقۂ زندگی اور امریکی خواب بھی سماج کی OBSESSIVE خصوصیت ہی کو ظاہر کرتے ہیں۔ درویش، صوفی، سادھو، سنت، ہپّی، شاعر، اور فن کار، کھلی شخصیت کے لوگ ہوتے ہیں۔ اپنی تمام جذباتی اور رُوحانی بے قراریوں کے باوجود ان کا ذہن ایک بانورے آدمی کا ذہن نہیں ہوتا۔ فن کار میں جذبات کا طوفان دیکھنے کے قابل ہوتا ہے لیکن پھر بھی اس کی ذہنی فضاؤں میں ایک عجیب پُرسکون شانتی ہوتی ہے۔ ذہن کا یہی شانت سجاؤ اسے FANATIC کی طرح ہسٹریکل بننے نہیں دیتا۔ غم کے پہاڑ کے پہاڑ اس کے دل کی گہرائیوں میں اُتر جاتے ہیں۔ لیکن ذہن کی شانت فضاؤں میں پتہ تک نہیں کھڑکتا۔ ایک یوگی کی سمجھتا سے وہ زندگی کی المناکیوں اور ویران سامانیوں کا تماشہ دیکھتا ہے۔ لیکن ضبط کے دامن کو ہاتھ سے نہیں چھوڑتا۔ نہ لب کپکپاتے ہیں نہ آنکھیں بھیگتی ہیں۔ فن کار اپنے چہرے کے نقوش پر ایک بے حس مجسّمہ کی سنگینی لیے زندگی کے ہولناک سے ہولناک اور الم ناک سے الم ناک منظر کو دیکھتا ہے اور سب کچھ جھیل جاتا ہے۔ جذبات میں یہ نظم وضبط نظر میں توازن، دل میں یہ گداز اور ذہن میں یہ وسعت پیدا نہ ہوتو پھر فن کار جذباتی بنتا ہے، رقت انگیز بنتا ہے، ہسٹریکل بنتا ہے اور فینا ٹک بنتا ہے۔ نظم وضبط، نظر میں توازن، گداختگی اور وسعت وہ خصوصیات ہیں جو فن کار کو کلاسیکی رکھ رکھاؤ بخشتی ہیں۔ اعلیٰ ادب کا مطالعہ کر کے آدمی یہی خصوصیات غیر شعوری طور پر اپناتا ہے۔ اور اس طرح اپنے جذبات کی تہذیب وتالیف کرتا ہے۔ جذبات مہذب اور ذہن شائستہ بن گیا تو تنگ نظری، تعصب اور آدرش وادی جنون کے جراثیم انسان پر اثر انداز نہیں ہوسکتے۔ یہ جراثیم وہیں غالب آتے ہیں جہاں ذہن اور شخصیت اندرونی ارتباط سے محروم اور اکہری ہوتی ہے۔ پہلو دار شخصیت کے مقابلہ میں اکہری شخصیت زیادہ OBSESSIVE ہوتی ہے، اور آسانی سے فینا ٹک بن سکتی ہے۔ فنکار اپنی شخصیت کو پہلودار، کشادہ اور کلاسیکی نظم وضبط کی حامل بناتا ہے۔ ایسی شخصیت کی تعمیر فن کار کا بنیادی اخلاقی فریضہ ہے..... کیونکہ..... ایک فن کار کی حیثیت سے اسے سوائے اپنے فن کے کسی اور چیز پر اختیار نہیں ہوتا۔ نہ اس کے ہاتھ میں تاریخی قوتوں کی لگام ہوتی ہے، نہ وہ زمانہ کے رُخ کو موڑ سکتا ہے، تاریخی واقعات اپنی پوری خونخواری اور سنگینی کے ساتھ وقوع پذیر ہوتے ہیں اور فن کار بھی ان واقعات کا ایک عام آدمی کی طرح ادنیٰ شکار ہوتا ہے۔ کون جانتا ہے کہ تاریخ کی رہگزر پر جو آندھیاں اور بگولے اُٹھتے ہیں وہ کون سی جانی اور انجانی قوتوں کے پیدا کردہ ہوتے ہیں۔ خود مورخ ان قوتوں کی قطعیت کے ساتھ نشان دہی نہیں کرسکتا تو فن کار سے یہ توقع کہ وہ ان کے اسباب وعلل کا پتہ لگائے اور ان کی روک تھام کے طریقے سمجھائے عبث ہے۔ تاریخ کے اسٹیج پر مملکتیں بنتی اور بگڑتی ہیں۔ سلطنتیں قایم ہوتی ہیں اور اکھڑ جاتی ہیں۔ نئی تہذیبیں اور تمدن، مذاہب اور فرقے، قومیں اور نسلیں، معاشرے اور اقتصادی نظام آتے ہیں اور چلے

جاتے ہیں۔فن کار تاریخ کے عروج و زوال کا بنانے والا نہیں محض عروج و زوال کا داستاں گو ہوتا ہے۔ تاریخ کو بنانے، زمانہ کا نقشہ بدلنے اور نئی دُنیاؤں کی تعمیر کرنے والی طاقتیں کچھ اور ہوتی ہیں۔ تاریخ کے آسمان پر بادل گھر آتے ہیں۔ بجلیاں کڑکتی ہیں، خون کی بارش ہوتی ہے۔ اور فن کار پتھریلی آنکھوں سے یہ سب کچھ دیکھتا رہتا ہے۔ جب بادل چھٹ جاتے ہیں، خون آشام تلواریں میان میں رکھ دی جاتی ہیں اور لوگ اپنے محاذوں کو لوٹ جاتے ہیں۔ اس وقت فن کار بوجھل قدموں سے لہولہان میدان کی طرف بڑھتا ہے۔ شفق کے خون سے لالہ زار آسمان پر شام کے بڑھتے ہوئے سایوں کی سوگواری کو دل میں لیے فن کار کٹے ہوئے ہاتھوں، سر بریدہ جسموں اور جھلسی ہوئی کھالوں پر نظر کرتا ہے۔ وہ زخموں سے چور لاشوں کو سمیٹتا ہے۔ ٹوٹی ہوئی ہڈیوں کو جوڑتا ہے۔ کراہتے ہوئے زخمیوں کے گھاؤ سہلاتا ہے۔ تاریخ کے دوراہے پر جہاں قومیں اور مملکتیں تباہ ہوتی ہیں۔ تمدّن برباد اور تہذیبیں مسمار ہوتی ہیں فن کار کے پاس لوگوں کو سکھانے کے لیے کچھ نہیں ہوتا۔ البتہ سیکھنے کے سامان بہت ہوتے ہیں۔ سب سے بڑا سبق جو وہ سیکھتا ہے وہ انسانی مقدر کو اس کی تمام ہولناکی اور المناکی کے ساتھ قبول کرنے کا سبق ہے۔ فن کار محتسب اور منصف نہیں بنتا، فیصلے اور سزائیں نہیں سُناتا وہ تو زخموں پر مرہم رکھتا ہے، ورد کے معنی سمجھتا ہے اور مسیح کی دردمندی سے سب کچھ دیکھتا ہے اور معاف کر دیتا ہے۔ جھولیوں میں پتھر لے کر سنگسار کرنے والے تو لاکھوں مل جائیں گے، ہاتھ سے پتھر چھڑانے کا طریقہ تو صرف فنکار سکھا سکتا ہے۔ فن کار کے ہاتھ میں آدرشوں کی مشعلیں، خوابوں کی جھلکیاں اور اخلاقیات کے کتبے نہیں ہوتے صرف کیلیں ہوتی ہیں جنھیں ہتھیلی میں ٹھونک کر اسے تاریخ کی صلیب پر مصلوب کیا جاتا ہے۔ مصلوب مسیح ہی کی طرح فن کار بھی انسانیت کا دُکھ جھیلتا ہے اور زندگی کے بنیادی المیوں سے واقف ہوتا ہے۔ صلیب، دردمندی، کرب اور کفارہ کی علامت ہے۔ مسیح کی پوری زندگی خود کو اسی علامت میں بدلنے کا عمل تھی۔ معنی تو خود اس کی ذات تھی۔ اسے تو صرف ہیئت کی تلاش تھی جو اس معنی کی تجسیم کر سکے۔ یہ ہیئت اسے صلیب کی صورت میں ملی مصلوب مسیح حرف و معنی کے مکمل آہنگ کی علامت ہے۔ شاید مسیح دُنیا کا سب سے بڑا ہیئت پرست تھا۔ فن کار بھی جب خود کو معنی میں بدل دیتا ہے تو اسے تلاش صرف ہیئت کی رہتی ہے۔ کوئی گھونسا اُٹھاتا ہے کوئی انگشت نمائی کرتا ہے، کوئی کندھے جھٹکتا ہے۔ کوئی ہاتھ لمبا کرتا ہے کوئی دونوں بازو پھیلا کر صرف صلیب بنتا ہے۔ صلیب عصائے رہبری، منبر کی خطابت اور دستارِ فضیلت سے بہت بڑی اور مقدس علامت ہے۔ یہ وجود کے کرب کو جاننے، دُکھ درد کے معنی سمجھنے زخموں کو مہربان اُنگلیوں سے سہلانے کوڑھی کو چھونے اور زانیہ کو معاف کرنے کی علامت ہے۔ فن کار کی وسیع انسانی ہمدردیوں کے سامنے لیڈروں اور کیساروں، فریسیوں اور آدرش وادیوں، جہانگیری، جہاں بینی اور جہاں بانی کرنے والوں کی بساط کیا ہے۔ ہادیوں، رہبروں، مفتیوں، مبلغوں، روشن خیالوں اور عقلیت پسندوں کی دُنیاؤں کی سیمائیں اور ان کی اُڑانوں کی حد کتنی:

یہ پورب یہ پچھم چکوروں کی دُنیا
مرا نیلگوں آسماں بیکرانہ

سَماجی ادَبُ کیُ بَحُثُ

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

سماجی ادب کی بحث

ذرا سوچیے تو کہ راشد الخیری اگر باورچی خانہ میں ماماؤں کو ورغلاتے تو اُن خواتین پر کیا گزرتی جنھوں نے انھیں اپنا مونس وغم خوار سمجھا تھا۔ ادیب جب معلّم اخلاق بنتا ہے تو اپنی ذات کو بھی با اخلاق بناتا ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ ادیب جو گاندھی جی کی بکری کا دودھ پی کر جوان ہوا ہے۔ شراب کو غالب اور عورت کو فراق کی نظر سے دیکھے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ حافظ سے علّامہ اقبال ہی نہیں بلکہ ترقی پسند حضرات بھی چھینا جھپٹی کا معاملہ رکھتے تھے۔ کارڈینل نیومین نے کیا پتہ کی بات کہی ہے کہ گنہگار پر اس کے گناہوں کا بیان کیے بغیر ناول کیسے لکھا جا سکتا ہے۔ صاف بات ہے کہ اخلاق پسند ناول نگار موضوع کا انتخاب ہی اس ڈھنگ سے کرے گا کہ گنہگار اور اس کے گناہ ناول کے صاف ستھرے آنگن سے سات پتھر دُور رہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ہر فن کار کو حقائق کا انتخاب کرنا پڑتا ہے، لیکن وہ فن کار جس کی آنکھ ذوقِ تماشا کی خوگر ہے اور ہر رنگ میں وا ہو جاتی ہے، اخلاقی احتساب کو راہ دے کر انتخابِ موضوع کے دائرۂ عمل کو محدود نہیں کرتا۔ پھر یہ سمجھنا کہ موضوع کے انتخاب کے وقت فن کار کو سَماجی افادیت کی قدر کو پیشِ نظر رکھنا چاہیے، مناسب نہیں۔ ایک افسانہ سماجی طور پر مفید نہ ہونے کے باوجود اور اکثر اسی سبب سے معنی خیز ہو سکتا ہے کیونکہ وہ اگر ہمیں رموزِ حیات اور اسرارِ کائنات کا ایسا علم بخشتا ہے جو بصیرت افروز ہے تو ہم اس کی قدر کا تعین محض سماجی افادیت کے اصول پر نہیں کریں۔

چیخوف نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''ادب نہ سماج سدھار آشرم ہے نہ پارٹی آفس، نہ تو وہ کھلنڈروں کی تفریح گاہ ہے نہ تھکے ماندوں کی پناہ گاہ۔ ادب ایک ایسا نگار خانہ ہے جس کی رونق ان تصویروں سے ہے جو انسانی زندگی کے تجربات کا بیان ہوتی ہیں۔ اسی لیے فن کار کی دل چسپیاں جتنی رنگا رنگ اور ہمہ گیر ہوں گی اتنا ہی اس کا فن جاندار اور متنوع خصوصیات سے تابناک ہوگا۔''

یہ ایک حقیقت ہے کہ ہمارے اصلاح پسند ادیبوں کی دل چسپیاں رنگا رنگ نہیں تھیں۔ یہی بات ہمارے بہت سے ہم عصر ادیبوں کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے۔ اپنے احساس کی لَو تیز کرنا، اور اپنے میڈیم کو حساس تر بنانا، مشاہدے کے لیے آنکھ اور تجربے کے لیے ذہن کو کھلا رکھنا، اور تحیّر اور تجسّس کی شدّت کو برقرار رکھنا فن کار کے لیے ضروری ہے ورنہ اس کے تخلیقی سرچشمے قبل از وقت خشک ہو جائیں گے۔ سَماجی اور اخلاقی اصلاح کرنے والا ادیب جب اپنی ذات کو محدود کر لیتا ہے تو حقیقت کا مشاہدہ بھی اصلاحی مقاصد کا پابند ہو جاتا ہے۔ اس کی نظر حقیقت کے انھیں پہلوؤں پر پڑتی ہے جو اصلاح طلب ہوتے ہیں ہر پھر کر اس کا کام بیوی کو سُگھڑ، کفایت شعار اور وفادار اور

شوہر کو خوش مزاج، خوش اخلاق اور ڈپٹی کلکٹر بنانا رہ جاتا ہے۔ زندگی سُگھڑاپے اور ڈپٹی کلکٹری ہی سے خوش گوار بنتی تو ہوم سائنس اور پبلک سروس کمیشن کا امتحان زندگی کا آخری امتحان ٹھہرتا۔ اس میں شک نہیں کہ زندگی کے بہت سے مسائل ''آدابِ زندگی'' اور ''جینے کا قرینہ'' اور ''مسلمان بیوی'' اور ''مسلمان شوہر'' قسم کی کتابیں پڑھنے سے سُلجھ جاتے ہیں۔ یہ کتابیں ایسی کنجیاں دیتی ہیں جن سے خاندانی اور ذاتی الجھنوں کے چھوٹے موٹے تالے کھُل سکتے ہیں۔ لیکن فن کار کی دل چسپی عموماً اس قفلِ ابجد میں ہوتی ہے جہاں بات کے بنتے ہی کام بگڑ جاتا ہے۔ معلّم اخلاق اس خود فریبی میں مبتلا رہتا ہے کہ اگر اس کی اخلاقی تعلیمات کی بنیادوں پر دیواریں اُٹھائی جائیں تو مکان کے کنگورے پر ''کاشانۂ مسرّت'' کی تختی لگائی جاسکتی ہے لیکن فن کار کی غیر فریب خوردہ نظریں ان دیواروں کو دیکھتی ہیں جنھیں تنہائی کا زہر چاٹتا ہے اور جن میں بے بسی کے آنسو جذب ہوتے رہتے ہیں۔ فن کار کی نظر دیکھتی ہے کہ وہ دیوار جسے اینٹ پر اینٹ رکھ کر تعمیر کیا گیا تھا۔ کیسے اڑاڑا دھم نیچے آن پڑی ہے اور جس دیوار کو آدمی نوکِ زبان سے رات بھر چاٹتا رہا تھا وہ سورج نکلتے ہی دوبارہ کیوں بلند ہوگئی ہے۔ معلّم اخلاق کسی ایک خوبی مثلاً کفایت شعاری، یا سلیقہ مندی کو خوش حال زندگی کی اساس سمجھتا ہے۔ فن کار سوچتا ہے کفایت شعاری اپنی جگہ ٹھیک ہے، لیک یہ بی بی تو بدن کی بھی کفایت کررہی ہے۔ مسہری کی چادر دیوان خانہ کی چاندنی تو نہیں کہ اس پر سلوٹیں تک نہ پڑیں۔ وہ سوچتا ہے کہ اپنی تمام ہنر مندی کے باوجود عورت مرد کو کیوں رام نہیں کر پاتی۔ اور جب جسموں کے ملاپ میں سرِ مُو تفاوت نہیں ہوتا تو دلوں کے درمیان دیواریں کیوں حائل ہو جاتی ہیں۔ وہ کون سی دیوانگی ہے جو انطونی کو برباد کرتی ہے، کون سا جذبۂ بے اختیار ہے جو اینا کارے نینا کو پاش پاش کردیتا ہے۔ ابسن کی نورا زمرّد کے گلوبند کو کیوں ٹھوکر مارتی ہے، اور وہ کون سا مقام ہے جہاں آرتھر ملر کا ولی لومین اپنی شخصیت کی تعمیر میں راہ بھولا ہے۔ تمدّن کے معمار نیا سماج پیدا کرتے ہیں، فن کار یہ دیکھتا ہے کہ نئے سماج میں آدمی کے جینے کا قرینہ کیا ہے۔ کیا وہ تنہا کھوکھلا اور بانجھ تو نہیں، اور اگر ہے تو کیوں ہے۔ آدمی اتنا پیچیدہ، کائنات اتنی پُراسرار، زندگی اتنی پہلودار، اور انسانی فطرت اندھی جبلّتوں کا ایسا کھولتا ہوا جوالامکھی ہے کہ مصلحتوں اور اخلاق پسندوں کے سادہ لوح تصوّرات حیات وکائنات کی پہنائیوں کا احاطہ نہیں کرسکتے۔

۱۹۳۶ء میں اُردو افسانہ نگاروں کی جو نئی نسل آئی اس نے اخلاق پسندی اور اصلاحی مقصیت کے خلاف بغاوت کی، اور بے باک حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالی۔ انھوں نے شعلہ بکف سَماجی موضوعات پر بھی افسانے لکھے اور نفسیاتی اور جنسی مسائل پر بھی جو عموماً ان لوگوں کو پسند نہیں آئے جنھوں نے سماجی افادیت کی قدر کو اپنا نصب العین بنایا تھا۔ زندگی کے بہت سے ایسے مظاہر بھی تھے جن کا تعلق انسانی فطرت کی بُوالعجبی اور انسانی وجود کے بنیادی المیوں سے تھا۔ ان پر لکھتے وقت فن کار اس خود فریبی میں مبتلا نہیں رہ سکتا تھا کہ وہ اس کے نیک ارادوں یا مفید منصوبوں کے تسلّط میں ہیں یا کسی دل خوش کن نظریہ سے اُسے اُن کا کوئی آسان حل مل جائے گا۔ ایسے حقائق سے آنکھیں چار کرتے وقت وہ مصلح، معالج اور سوشل انجنیئر کے رویّہ کے بجائے سنجیدہ فلسفیانہ عرفان، المیہ رضامندی اور انسانی دردمندی سے کام لیتا تھا۔ اس رویّہ نے حقیقت نگاری کے غیر شخصی طریقۂ کار کو جنم دیا جو منٹو

کے افسانوں میں اپنے عروج پر پہنچا۔ تکنیک اور اسلوب میں شخصیت سے اثبات کی بجائے شخصیت سے گریز کیا گیا۔ دوسری طرف وہ حقیقت نگاری تھی جس کا تعلق گردوپیش کے سلگتے سماجی اور سیاسی مسائل سے تھا۔ اپنے پیش رووں کے برعکس نیا فن کار سماج سے کٹا ہوا تھا۔ فرد اور سماج کی اُن ذہنی اور جذباتی پیچیدگیوں کو جو خود اس کی زائیدہ تھیں، سمجھ نہیں پارہا تھا۔

سماج میں فرسودگی، انحطاط اور سڑاند تھی۔ سماج کے لیے فن کار کے دل میں کوئی احترام اور ہمدردی کا جذبہ نہیں تھا۔ اگر ہمدردی تھی تو فن کار کو اپنی ذات سے تھی جو سفاک سماج کی صیدِ زبوں تھی۔ چنانچہ نرگسی رُومانی آرزومندی اور خواب آفرینی کا مرکب تھی، فنکار ذات کے محاذ سے سماج کے ادھڑ لے لیتا ہے۔ وہ اصلاح نہیں مکمل انقلاب چاہتا ہے۔ ابتدا میں اس انقلاب کا تصور واضح نہیں تھا۔ البتہ اتنی بات صاف تھی کہ وہ فرسودہ عقائد، توہمات، رسوم، بے جا اخلاقی دباؤ اور دولت کی غیر مساویانہ تقسیم کے تلے سسکتے ہوئے سماج کو بدل کر آزادی، خوش حالی، مسرّت اور محبت کی توانا قدروں پر اس کی از سرِ نو تعمیر کرنا چاہتا ہے۔ نئے لکھنے والوں کی شوریدہ سر بغاوت ہر نہج اور ہر پہلو سے سماج کے بدصورت چہرے کو بے نقاب کرنا چاہتی تھی اور اس مقصد کے حصول کے لیے ہر نوع کے اخلاقی احتساب کا مُنہ چڑاتی تھی۔ رُومانی ذات کی زائیدہ حقیقت نگاری کے خوبصورت نمونے کرشن چندر کے ابتدائی افسانوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں اور طنز میں ڈوبے ہوئے اسلوب سے جو کام عصمت نے لیے وہ دُوسرا کوئی نہیں لے سکا۔ کرشن چندر کے طریقۂ کار اور اسلوب میں شخصیت سے گریز نہیں بلکہ اس کا اظہار ہے۔ عصمت زیادہ باشعور فنکار ہے اور اپنی بہترین کہانیوں میں حد درجہ شخصی بیانیہ میں بھی اپنی ذات کو فاصلہ پر رکھنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ جب تک یہ دونوں فن کار بیماریوں کا بیان کرتے تھے اپنے اپنے رنگ میں کامیاب تھے جیسے ہی ان کے ہاتھ میں بیماری کا علاج آ گیا، یعنی کمیونزم میں انھیں تمام بیماریوں کا حل سجھائی دینے لگا، وہ معلّم اخلاق، اور سوشیل انجینئر کی طرح بات کرنے لگے۔ رُومانی نرگسیت خود ترقی میں اور رومانی خواب آفرینی یوٹوپین فکر میں بدل گئی۔ فن کارانہ احساس کی نزاکتوں کی بجائے معلمانہ ذہن کی کرختگی پیدا ہوئی اور باغیانہ ولب ولہجہ اپنی شوریدہ سری اور طنزیہ کاٹ گنوا کر پیغمبرانہ بڑبولے پن کا شکار ہو گیا۔ عوام اور انسان سے محبت نے جو تجلجی جذباتیت پیدا کی وہ اس قدر نوشابانہ تھی کہ لوگ توانا کلبیت کی زہرنا کی کو حسرت سے یاد کرنے لگے۔ ان جذباتی رویّوں نے اسلوب اور تکنک کو بھی متاثر کیا، اور رُومانی، طنزیہ اور غیر شخصی حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کی جگہ اخلاقی اور تمثیلی حکایت کے طریقۂ کار اور ذات اور جذبات میں ڈوبے ہوئے انشائیہ کے اسلوب کو راہ دینی پڑی۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ منٹو اور بیدی کا فن روز افزوں ترقی کرتا گیا کیونکہ وہ حقیقت نگاری کے تخلیقی امکانات کو زیادہ سے زیادہ کھنگالتے رہے جب کہ کرشن چندر، عصمت اور احمد عبّاس کا فن اپنی ابتدائی رُومانیت اور حقیقت پسندی کے دائرے سے باہر نکلتے ہی رُوبہ زوال ہو گیا۔ کیونکہ اخلاقی تمثیل اور جذباتی انشائیہ کی جس راہ پر وہ چل نکلے تھے اس کے تخلیقی امکانات صفر تھے کیونکہ یہ انحطاط کی راہ تھی۔

نئے لکھنے والوں کی بغاوت سماجی حقیقت نگاری کے خلاف نہیں تھی بلکہ حقیقت نگاری پر عائد کردہ اصلاحی

اور اخلاقی پابندیوں کے خلاف تھی۔ وہ محسوس کرتے تھے کہ اخلاقی نظر ان حقائق سے پہلو تہی کرتی ہے جو انسانی زندگی کے بنیادی حقائق ہیں اور آدرش وادی اصلاح پسندی واقعیت، اصلیت اور نفسیاتی نزاکتوں کا خون کرتی ہے اور کہانی کے فطری ارتقا اور کردار کے آزادانہ نشو ونما کو روک کر اسے ان خطوط پر حرکت کرنے پر مجبور کرتی ہے جو مصنف کے اصلاحی مقصد کے ڈھالے ہوئے ہیں۔ گویا نئے فنکاروں کی پوری بغاوت میلاناتی ادب کے خلاف تھی۔ کرشن چندر اور عصمت کا المیہ یہ ہوا کہ ان کا ادب بذاتِ خود میلاناتی بن گیا، یعنی انھوں نے جس روایت کے خلاف بغاوت کی تھی وہ روایت ہی انھیں ہڑپ کر گئی، جب کہ منٹو اور بیدی انحراف کے راستہ پر آگے بڑھتے گئے اور سماجی حقیقت نگاری کے جن فرسودہ اور از کار رفتہ عناصر کے خلاف انھوں نے بغاوت کی تھی، ان کا شکار نہیں ہونے پائے۔ ایک مخصوص تخلیقی طریقۂ کار جب فن کار کے کام کا نہیں رہتا تو وہ انحراف اور اجتہاد سے نئی راہیں تلاش کرتا ہے۔ قدما کا طریقۂ کار اس کے لیے کارآمد نہیں رہتا کیونکہ اس کے احساس وفکر کی نوعیت ہی مختلف ہوتی ہے۔ یہ گویا اپنی انفرادیت کی پہچان اور اس کا اثبات ہے۔ فن کار کو جاننا پڑتا ہے کہ لیڈر اور پیغمبر کا رول وہ اختیار کر رہا ہے کہیں ایسا تو نہیں کہ اس سے قبل مختلف لکھنے والے یہ رول ادا کر چکے ہوں۔ وہ یہ بھی دیکھتا ہے کہ اگر قدماء نے یہ رول ادا کیا تھا تو انھیں کون سے مراحل سے گزرنا پڑا، اور وہ کون سی کمزوریوں کا شکار ہوئے۔ اگر وہ بھی قدما کے اس رول کا اعادہ کر رہا ہے تو ان کی کمزوریوں سے بچنے کے لیے اسے کس نوع کی فن کارانہ احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ فن کارانہ احتیاط، ڈسپلن اور ارتباط کی قدر کا شعور جب لکھنے والے میں پیدا ہوتا ہے تو وہ اس مسئلہ پر بھی غور کرتا ہے کہ جو رول اس نے اپنے لیے پسند کیا ہے وہ ایک تخیلی فن کار کے تخلیقی تقاضوں کے مطابق ہے یا نہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ ایک تخیلی فن کار مٹ کر محض ایک مصلح، معلم اخلاق، سوشیل انجنیئر ، اور صحافی بن کر رہ گیا ہے۔ ایسی فن کارانہ خودشناسی کے بغیر انحراف اور اجتہاد ثمر آور ثابت نہیں ہوتا اور ہمیشہ یہ خطرہ رہتا ہے کہ فن کار پھر اُن دھاروں پر بہنا شروع نہ کردے جن کے خلاف اس نے تیرنا شروع کیا تھا۔ وہ جب ایسا کرتا ہے تو انحطاط کا شکار ہوتا ہے کیونکہ انحطاط کے معنی از کار رفتہ تخلیقی طریقۂ کار میں پناہ گزینی کے سوا کچھ نہیں۔ اصلاح پسندوں کے خلاف منٹو کی بغاوت حقیقت کو ہر رنگ اور ہر رُوپ میں دیکھنے کے لیے تھی۔ کرشن چندر نے بھی ابتدا اسی اندازی میں کی لیکن پھر وہ اصلاح پسندوں کی مانند صرف انہی حقائق کو دیکھنے لگے جو اصلاح طلب تھے اور ایک معالج کے زاویے سے دیکھنے لگے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ فن کار نہ صرف یہ کہ اپنے فن کو بدلتا رہتا ہے بلکہ تخلیقی تجربات سے گزرنے کے بعد خود اس کی ہوش مندی بھی تبدیلیوں سے گزرتی ہے۔ زندگی کا وہ نیا عرفان جو تخلیقِ فن کے بعد اسے حاصل ہوتا ہے اس کی بصیرت کو ایک نئی نہج عطا کرتا ہے۔ اسی لیے فن کار کا فن ایک تنومند درخت کی صورت میں نشو ونما پاتا ہے، ورنہ اس کی پہلی تخلیق ہی آخری تخلیق ثابت ہو۔ کیونکہ اگر اسے ایک ہی بات کہنی ہے یا چند خیالات ہی کا اثبات کرنا ہے تو تمام عمر شعر گفتن چہ ضرور۔ آدمی کے ذہنی نشو ونما کا مطلب یہی ہے کہ فکر ونظر کا سفر مدام جاری رہے اور نئے تجربات ذہن کو سیراب کرتے رہیں تاکہ فن میں تازگی برقرار رہے کہ تازگی زندگی اور تکرار موت ہے۔ فکر ونظر جب مختلف مقامات سے گزرنے کی بجائے کسی ایک مقام میں قید ہوجاتے ہیں تو فرسودگی اور یک آہنگی فن کی تازگی اور

نگارنگی پر غالب آجاتی ہے۔

کسی بھی بڑے فن کار کے کارناموں کا جائزہ بتادے گا کہ فکرواحساس کیسی متنوع مختلف اور متضاد فضاؤں میں محوِ سفر رہا ہے۔ یقین سے تشکیک اور تشکیک سے یقین کی طرف ذہن ایک جست میں نہیں پہنچتا۔ کبھی تو زندگی بھرفن کار تشکیک کے ریگزاروں میں بگولا صفت اُڑا کرتا ہے اور یقین ایک سراب کی صورت اس سے دُور بھاگتا رہتا ہے۔ فن کا اپنا ایک ڈائنامیزم ہوتا ہے جو تصورات اور نظریات کے کنٹرول میں نہیں ہوتا فنکار بھلے اس خوداعتمادی سے تخلیقِ فن کا آغاز کرے کہ وہ فن پارے کے ذریعہ کسی سوال کا جواب تلاش کرے گا، لیکن کبھی کبھی یہ دیکھ کر وہ ششدر رہ جاتا ہے کہ جواب تو کیا ملتا، فن پارے نے دوسرے ایسے سوالات پیدا کردیے ہیں جن کا جواب نہ اسے ملتا ہے نہ دوسروں کو۔ دُنیا کے عظیم فنّی کارنامے مسئلہ کا بیان ہیں، حل نہیں، مقدمہ پیش کرتے ہیں فیصلہ نہیں سناتے یہی وجہ ہے کہ ایک طرف تو وہ ہمیں سوچتا کرتے ہیں اور دوسری طرف ہمیں دل گداختہ بخشتے ہیں۔ انسانوں کی قسمت کا فیصلہ ہم عقل ومنطق کی چلچلاتی دھوپ میں نہیں بلکہ وادیِ دل کی اُن دھندلی فضاؤں میں کرتے ہیں جو ضبط کیے ہوئے آنسوؤں سے نمناک ہیں اور جن پر دردمندی کا گہرا کہرا چھایا رہتا ہے۔ اس فضا میں زانیہ زانیہ نہیں رہتی، ایما بواروی اور اینا کارے نینا بن جاتی ہے۔ دو عورتیں جن میں سے ایک کو رُومانی مزاج اور دوسری کو جذبۂ بے اختیار تباہ کردیتا ہے۔ زندگی کی اس رایگانی کو دیکھ کر ہم کربھی کیا سکتے ہیں۔ سوائے اس کے کہ فن کار نے ہمارے جگر میں جو برچھی پیوست کی ہے اسے آر پار کردیں۔

یہ کہنا کہ ادب سماجی نہیں ہوتا اتنی ہی غلط بات ہے جتنی یہ کہ ادب محض سماجی ہوتا ہے۔ ڈرامہ، ناول اور افسانہ کا تو سماج سے اتنا گہرا رشتہ ہے کہ اگر ان کے فنّی اور جمالیاتی پہلوؤں پر اصرار نہ کیا جائے تو ان کے صحافتی اور دستاویزی بننے کے خطرات بڑھ جاتے ہیں۔ ڈرامے میں بھی طربیہ کا تعلق سماجی اطوار سے زیادہ ہوتا ہے جب کہ المیہ چونکہ انسانی مقدر کے مسائل سے سروکار رکھتا ہے، زیادہ مابعدالطبیعاتی ہوتا ہے۔ شاعری کا تعلق انسان کی داخلی اور جذباتی دُنیا سے اتنا گہرا ہے اور اس میں گردوپیش کی مادّی دُنیا کی پیش کش کا طریقۂ کار اتنا پیچیدہ استعاراتی اور علامتی ہے کہ وہ مسائل جو شاعری میں بیان ہوتے ہیں انھیں سماجی مسائل کے طور پر دیکھنے والا نقاد مشکل ہی سے سادہ فکری سے بچ سکتا ہے۔ کل ادب کو سماجی ادب قرار دینا، یا سماجی ادب ہی کو ادب کا مفید ترین روپ خیال کرنا، وہ غلطی تھی جس کا ہمارے معاشرتی نقاد شکار ہوئے۔ فن کاری فکرواحساس کی تادیب ہے، تحدید نہیں اور احساس کی کھال پر گزرتے لمحہ کا جوہر جذب کرنے کا نام ہے، احساس کو بکتر بند کرنے کا نہیں، سماجی ادب، ادب کی ایک خاص قسم ہے، اخلاقی اور مذہبی ادب کی مانند۔ انقلابی آدرش واد کے ہاتھوں میں حقیقت نگاری کی طاقت اور توانا روایت نے دم توڑ دیا۔ اس طرح ہمارے سامنے جو مسئلہ آتا ہے وہ جدید ادب بہ مقابلہ سماجی ادب کا ہی نہیں بلکہ سماجی ادب بہ مقابلہ اشتراکی ادب کا ہے۔ وہ لوگ جو بھرا پُرا سماجی ادب تخلیق کرنا چاہتے ہیں، یعنی ایسا ادب جس میں سماجی آدمی محض طبقاتی ٹائپ نہ ہو، بلکہ اپنے تمام انسانی ڈائمنشن، روابط اور پیچیدگیوں کے ساتھ، انسانی فطرت، انسانی مقدر اور انسانی صورت حال کا ترجمان بھی ہو، ان لوگوں سے مختلف ہیں جن کے سماجی ادب میں آدمی ایک

طبقاتی ٹائپ، ایک تاریخی قوت، یا ایک سیاسی اور اقتصادی اکائی کی صورت میں نظر آتا ہے۔ پہلے قسم کا ادب بالزاک، فلابیر، ٹالسٹائی، دوستو وسکی، چیخوف، ڈکنس، سٹائن بک، منٹو، بیدی وغیرہ نے تخلیق کیا۔ دوسرے قسم کا ادب.....اب ناموں میں کیا رکھا ہے، اگر آپ واقعی دیکھنا چاہیں تو جب بھی بدصورت سرمایہ دار خوبصورت لڑکی کی آبروریزی کرتا نظر آئے، دشمن ملک کا سپاہی شراب پی کر لڑکھڑاتا اور فحش بکتا نظر آئے، مزدور کا بچہ گولی کا نشانہ بنے اور سرایہ داروں کی لڑکیاں حمل نہ ٹھہرنے کی گولیوں سے کھیلتی نظر آئیں، غرض یہ کہ جہاں جہاں مہالکشمی کا پُل سیاہ اور سفید کو تقسیم کرتا ہوا دکھائی دے یہ ادب اس پُل پر چہل قدمی کرتا اور انسان پرستی کی لمبی لمبی سانسیں کھینچتا ہوا ملے گا۔

آپ ذرا ادب اور آرٹ کی تاریخ پر نظر کیجیے اور بتایئے کہ دُنیا میں ادب اور آرٹ کس قدر ''سماجی'' رہے ہیں۔ ادب زندگی کے تجربات کا بیان ہے، لیکن یہ سمجھنا کہ یہ تجربات تمام کے تمام بنیادی طور پر ''سماجی'' ہوتے ہیں ہماری سادہ لوحی ہے۔ آدمی نے گاؤں بسائے شہر بسائے، بستیاں اور آبادیاں قایم کیں، اور لوگوں کے ساتھ مل جُل کر رہنے کے آداب سیکھے۔ لیکن آدمی نہ تو شعوری طور پر آگاہ تھا کہ وہ ایک ''سماج'' میں رہتا ہے، نہ ادب اُن تجربات کا بیان تھا جو آدمی کے ''سماج'' میں ''جینے'' کے تجربات تھے۔ رزمیہ شاعری سُورماؤں کی شجاعت کے کارناموں کا بیان کرتی ہے۔ المیہ ڈرامہ انسانی مقدر کی کہانی سُناتا ہے۔ طربیہ انسانی حماقتوں پر ہنستا ہے۔ مذہبی صوفیانہ اور بھگتی بھاؤ کی شاعری سماج تو کیا پُوری کائنات سے صرفِ نظر کر کے انسان اور خالقِ کائنات کے رُوحانی رشتہ کو موضوعِ سخن بناتی ہے۔ رومانی شاعری سماج کی تصویر کشی نہیں کرتی بلکہ انسان کے اندر جھانکتی ہے اور اس کی جذباتی دُنیا کی ترجمانی کرتی ہے۔ وہ ان خوابوں، تمناؤں اور آرزوؤں کا بیان ہوتی ہے جنھیں ایڑی چوٹی کا زور لگانے کے باوجود سماجی ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ فرد کا اندرون، اس کا باطن، اس کی داخلی زندگی اس کی اپنی ہوتی ہے، اور سماج کو اس پر کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ ہر فرد ایک محشرِ خیال اور انجمنِ آرزو ہے۔ غنائی شاعری فنکار کے داخلی احساسات اور شخصی جذبات اور اُس کی رُوح کی نازک ترین لرزشوں کا بیان ہے عشقیہ شاعری اس جذباتی رشتہ کا بیان ہے جو دو محبت کرنے والے دل آپس میں قایم کرتے ہیں۔ یہ رشتہ خالص انسانی سطح پر ہوتا ہے، اور پورے سماج اور اس کی اخلاقیات سے صرفِ نظر کرتا ہے۔ اور اسی لیے سماج سے باقاعدہ پیکار کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ہزاروں ناول اور افسانے ایسے لکھے گئے ہیں جن کا موضوع انسان کی جذباتی، نفسیاتی اور اخلاقی پیچیدگیاں رہا ہے اور جو انسانی فطرت کے محیرالعقول منظر نامے کو بے نقاب کرتے ہیں۔ ان کہانیوں کا موضوع سماج نہیں بلکہ انسان ہے۔ سماج تو محض پس منظر کے طور پر سامنے آتا ہے۔ ادب کا موضوع انسان اور اس کے وہ تجربات رہے ہیں جو دوسرے انسانوں سے، فطرت اور خدا سے رابطہ قایم کرنے سے پیدا ہوتے رہے ہیں۔ اس تمام ادب کو ایک ''سماجی ادب'' کے طور پر ''سماجیاتی نقطۂ نظر'' سے دیکھنا تنگ نظری ہے۔ ادب آپ کو بتاتا ہے کہ اس دُنیا میں لوگوں کے بیچ جینے کا آدمی کا تجربہ کیا رہا ہے۔ گویا ادب انسان کے چند معنی خیز، پائدار اور آفاق گیر تجربات کا بیان کرتا ہے۔ اگر وہ صرف یہی بتاتا کہ ایک مخصوص سماج میں جینے کا آدمی کا کیا تجربہ رہا ہے تو صاف بات ہے کہ سماج کی تبدیلی کے

ساتھ ماضی کا بیشتر ''سماجی ادب'' بھی ہمارے لیے ازکاررفتہ ہوجاتا۔ ادب میں جو چیز ہماری دلچسپی کو برقرار رکھتی ہے وہ سماجی پس منظر نہیں ہوتا بلکہ وہ انسانی ڈرامہ ہوتا ہے جو اس پس منظر میں کھیلا جاتا ہے۔ یہی صفت ادب کو تاریخ سے مختلف اور ممیز بناتی ہے۔ سماجی مسائل والا ادب پچھلی دو صدیوں کا کارنامہ ہے۔ صنعتی تمدن کی آمد کے ساتھ ساتھ آدمی سماج کے بارے میں زیادہ باشعور اور حساس بنتا گیا۔ ایک نئی صورت پیدا ہوئی جس میں آدمی کے روزگار اور زندگی کا پورا دارومدار اس سماج پر تھا جو انسانی آبادی کی منزل سے گزر کر ایک منظم ادارے کی شکل اختیار کر گیا تھا ہر فرد اس ادارے کا دباؤ محسوس کر رہا تھا۔ جمہوریت کے فروغ اور متوسط طبقہ کے برسرِ اقتدار آنے کے بعد آدمی یہ بھی محسوس کرتا تھا کہ سماجی قوانین اٹل نہیں ہیں۔ آدمی میں یہ طاقت ہے کہ وہ پورے سماج کو اپنے آدرشوں کے مطابق بدلے۔ آدمی نے سماجی ناانصافی کو آسانی سے قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ ظلم، بے رحمی اور ناانصافی کے خلاف روشن ضمیر فن کاروں نے احتجاج کیا اور اس طرح سماجی مسائل والا احتجاجی ادب وجود میں آیا۔ اس ادب کی اپنی ایک اہمیت ہے۔ وہ لوگوں کے ضمیر کو جگاتا ہے اور اُن میں سماجی اصلاح کا جذبہ پیدا کرتا ہے۔ لیکن اس کی مصیبت یہ ہوتی ہے کہ مسائل کے ختم ہوتے ہی وہ بھی ختم ہو جاتا ہے۔ اگر فن کار کے تخیل میں اتنی طاقت ہے کہ وہ ہنگامی مسائل کی پیشکش کے ساتھ ساتھ انسان اور اس کے طور طریقوں کے متعلق کچھ ایسی باتیں بتاتا رہے، جو زیادہ پائدار اور آفاقی دل چسپی کی حامل ہوں تو سماجی مسائل کے ختم ہونے کے باوجود یہ ادب زندہ رہتا ہے۔ سماجی مسائل فی نفسہٗ ادب کو کمزور اور ہنگامی نہیں بناتے بلکہ چند دُوسری انسانی دل چسپیوں اور فن کارانہ خوبیوں کا فقدان اسے میوزیم پیس بنا کر رکھ دیتا ہے۔ یہ کہنا کہ ایسا ادب سماج کے لیے سُود مند اور کار آمد ہوتا ہے۔ ایک اخلاقی فیصلہ ہے، فن کارانہ اور ادبی نہیں۔

سماج کوئی ٹھوس حقیقت نہیں، محض ایک تجرید ہے۔ ٹھوس حقیقت تو وہ انسان ہے جو اپنے کنبہ میں، رشتہ داروں، دوستوں، اور دشمنوں کے بیچ محلّہ، گاؤں یا شہر میں رہتا ہے۔ ادب اس آدمی کو دوسرے آدمیوں کے حوالے سے سمجھ سکتا ہے۔ اس آدمی کی زندگی کو باقاعدگی عطا کرتی ہیں مذہبی اور اخلاقی روایات اور سماجی قوانین، لیکن ان روایات اور قوانین کی آگہی آدمی میں غیر شعوری ہوتی ہے۔ مثلاً قانون سے اس کی واقفیت عادتاً ہوتی ہے اور جب تک اس کا چالان نہیں ہوتا وہ قانون کے دباؤ اور اس کی باریکیوں کو محسوس تک نہیں کرتا۔ قانون سے گہری واقفیت اگر ضروری ٹھہرے تو آدمی وکیل بنے بغیر سماج میں سانس تک نہیں لے سکتا۔ بطور علم کے قانون کا مطالعہ وکیل کرتا ہے۔ ادیب کو ایسے مطالعہ کی ضرورت نہیں، کیونکہ قانون ادب کا موضوع نہیں۔ ادب کا موضوع تو وہ آدمی ہوتا ہے جس کا چالان ہوا ہے یا جو قانون کی زد میں آیا ہے۔ یہی حال اخلاقی اور مذہبی روایات کا ہے۔ ادب اخلاقیات کا مطالعہ نہیں بلکہ آدمی کی اخلاقی کشمکش کا تجربہ ہوتا ہے۔ اگر یہ تجربہ خوش گوار نہیں تو اس کے بیچ سے مروجہ اخلاقی قدروں کے خلاف بغاوت کا رجحان جنم لیتا ہے۔ لگ بھگ یہی حال سماجیات اور سیاسیات کا ہے۔ ادب اُن کا ذکر بھی آدمی کے تعلق ہی سے کرتا ہے۔ وہ ایک مخصوص سماجی اور سیاسی فضا میں جینے والے آدمی کا تجربہ بیان کرتا ہے۔ یہ تجربہ جیسا کچھ ہے ویسا ہی بیان ہونا چاہیے۔ یعنی اس تجربہ کو ادب میں پیش کرنے کے لیے فن کار جس حقیقت کو

تخیلی طور پر ایجاد کرتا ہے، اس کا خارجی حقیقت سے منّ وعن مِلتا جلتا ہونا ضروری نہیں، لیکن اپنے طور پر اس کا ممکن الوجود، قرین قیاس، مربوط اور ہم آہنگ اور نفسیاتی طور پر قابلِ قبول، اور دانش ورانہ سطح پر یقین بخش ہونا ضروری ہے۔ اپنے اصلاحی مقصد یا آئیڈیالوجیکل کمٹ منٹ کے تحت اگر ادیب اس حقیقت کو مسخ کرتا ہے یا اس کے صرف ایک پہلو کو پیش کرتا ہے یا اس کے نفسیاتی تقاضوں کو جھٹلاتا ہے تو وہ اخلاقی ضرورتوں پر فنی تقاضوں کو قربان کرتا ہے۔

مغرب میں سماج کا تصوّر اٹھارہویں صدی میں پیدا ہوا۔ اس سے پیشتر آدمی دُنیا میں غلام سے لے کر بادشاہ اور کسان سے لے کر اشرافیہ طبقہ کی جو HIERARCHY تھی اسے قبول کرتا تھا اور اپنی ذات کو اس سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا تھا۔ سماج اس کے لیے ایک ایسا مسئلہ نہیں تھا جیسا کہ اس وقت سے بنا ہے جب فرد اور سماج میں ثنویت پیدا ہوئی ہے۔ اور ثنویت باقاعدہ پیکار میں بدل گئی ہے۔ اسی لیے کلاسیکی ادب اس معنی میں سماجی نہیں ہے جس معنی میں انیسویں اور بیسویں صدی کا وہ ادب ہے جو سماجی مسائل کے موضوع پر لکھا گیا ہے اور سماجی اصلاح اور سماجی انقلاب جس کا نصب العین ہے جس نے ہمارے لیے ادب کی مقصدی اور جمالیاتی، ہنگامی اور پائیدار، ادبی اور صحافتی قدروں کے مسائل پیدا کیے ہیں۔ کلاسیکی ادب سماج سے ماوراجا کر انسان کے اخلاقی، جذباتی اور رُوحانی مسائل کا بیان کرسکتا تھا اور اُن حقائق کا ترجمان بن سکتا تھا جو زیادہ آفاقی اور پائدار ہیں۔ یہی سبب ہے کہ کلاسیکی ادب کی پائداری اور آفاقیت سماجی ادیبوں کو ہمیشہ للچاتی رہی ہے اور اُن کے دِلوں میں اپنے ہنگامی اور صحافتی ادب کے لیے غیر اطمینانی پیدا کرتی رہی ہے۔ ناول تو ویسے بھی صنعتی دَور کی ہی پیداوار ہے اور آپ تو جانتے ہیں کہ فن کار صنعتی دَور سے بہت زیادہ خوش نہیں رہا۔ فن کارانہ تخیّل ہمیشہ اونچی اُڑانوں کے لیے بے چین رہا ہے اور پیش پاافتادہ حقائق اور سامنے کے مسائل میں اُلجھ کر اس نے بے چینی اور غیر اطمینانی محسوس کی ہے۔ بہت سے لکھنے والے یہ بھی محسوس کرتے رہے ہیں کہ ناول میں زندگی کا عمل دخل کچھ اتنی افراط سے ہوتا ہے کہ لکھنے والے کی پوری قوت زندگی کی آئینہ داری ہی میں صرف ہوجاتی ہے اور فن کارانہ تخیّل کے لیے شاعری میں سحر کاری کے جو امکانات دستیاب ہوتے ہیں وہ ناول میں زندگی کے بدرنگ مواد کے وسیع ریگ زار میں کھوجاتے ہیں مطلب یہ کہ ناول کے لیے حقیقت نگاری ہی کچھ قدغن نہیں تھی کہ اس پر اخلاقی اور سماجی مقصدیت کا جُوا بھی رکھ دیا گیا۔ شاعری تو اخلاقیات اور سماجیات سے ماوراجا کر مابعد الطبیعاتی STARE بھی پیدا کرسکتی تھی جب کہ ناول نگار تو عصری زندگی کی چہار دیواری میں قید تھا۔ اور اس پر مستزاد یہ کہ سماج سدھار اور معلّم اخلاق کی نظر سے گردو پیش کو دیکھنے پر مجبور کیا جارہا تھا۔ غنائی ادب سماجی ادب جتنا ارضی نہیں ہوتا، لیکن سماجی ادب میں گوفن کار کا تخیّل زمین کے بہت قریب حرکت کرتا ہے،، البتہ آزاد ہوتا ہے، جبکہ کمٹ منٹ کے باب میں وہ چند تصوّرات اور نظریات کا ایسا اسیر ہوجاتا ہے کہ نہ تو ٹھیک طور پر وہ زمین کی تصویر کشی کرسکتا ہے نہ انسان کی۔ سماجی ادب عام آدمی کا ادب ہے، کمٹ منٹ کے ادب کا موضوع عام آدمی تو کیا عوام بھی نہیں رہے بلکہ عوام کا سیاسی روپ ''جنتا'' بن گیا۔ عوام کے ساتھ فن کار کا ایک فطری اور طبعی رشتہ ہوتا ہے کیونکہ وہ عوام کے بیچ رہتا ہے اور اُن کے دُکھ درد کو

سمجھتا ہے۔ جتنا تجرید ہے، ایک سماجی تصور، ایک تاریخی قوت۔ تجرید کے ساتھ وابستگی یا تجرید کی پیش کش جب انسانی زندگی اور انسانی سماج کے گاڑھے مواد کی قیمت پر ہو تو سماجی افسانہ بھی تجریدی افسانہ ہی کی مانند ہڈیوں کا ڈھانچہ معلوم ہوتا ہے۔ یہ تو صرف حقیقت پسند فکشن ہے جس میں انسان اور سماج اپنی GROSSNESS کے ساتھ نظر آتے ہیں۔

ترقی پسندوں کی منطق بہت سیدھی سادی ہے۔ ادب کو سماجی ہونا چاہیے۔ سماج طبقات میں بٹا ہوا ہے، اور مزدور طبقہ انقلابی ہوتا ہے۔ فن کار کو مزدور طبقہ کا ساتھ دینا چاہیے۔ مزدور طبقہ بھی اپنے طور پر کچھ نہیں کر سکتا تاوقتیکہ ٹریڈ یونین تحریک کو وقتی مراعات کے اصولوں پر نہیں بلکہ انقلابی سیاست کے اصولوں پر چلایا جائے۔ اس سیاست کی نظریاتی اور عملی رہبری کمیونسٹ پارٹی کرتی ہے، لہٰذا نظریاتی غلطیوں سے بچنے کے لیے ادیب کو یہ رہبری قبول کرنی چاہیے۔ انقلاب کے بعد پارٹی برسرِ اقتدار آتی ہے اور پبلک کے سروکاروں کو ریاست اپنے سروکار بنا لیتی ہے، لہٰذا ریاستی آدرشوں کے خلاف جانے کا مطلب ہے عوام سے بے وفائی کرنا۔ ریاست عوام کی WILL کو حکومت اور بیوروکریسی کے ذریعہ عملی جامہ پہناتی ہے۔ لہٰذا آئیڈیالوجی کی بیوروکریٹ جو بھی تفسیر کرے ادیب کو اسے قبول کرنا چاہیے۔ جو ادیب قبول نہیں کرتا وہ غدّار ہے۔ غدّاری ادبی تنقید کا نہیں، بلکہ ریاستی احتساب کا مسئلہ بن جاتا ہے۔ یہ مسئلہ ادب پاروں پر تنقید سے نہیں سلجھتا بلکہ ادیبوں کو زنداں میں یا لیبر کیمپ میں داخل کرنا پڑتا ہے۔ آپ نے کبھی اس مسئلہ پر غور کیا کہ ترقی پسندوں کو غدّار کا لفظ کتنا عزیز رہا ہے۔ عوام سے غدّاری، انسانیت سے غدّاری، انقلاب سے غدّاری کے الفاظ کا جاپ کیے بغیر وہ ان ادیبوں کا نام نہیں لیتے جو ان سے مختلف انداز میں سوچتے ہیں۔ ترقی پسند تنقید میں وفاداری اور غدّاری کے الفاظ بتاتے ہیں کہ نقاد تہذیب کے مسائل عسکریت کے میدان میں حل کرتا ہے اور فکر و فلسفہ کی دُنیا میں فوجی قوانین اور میدانِ جنگ کی اقدار لے کر آتا ہے۔ ترقی پسند فی الحقیقت ادب کے مورچہ سے انقلاب کی جنگ لڑ رہے تھے، لہٰذا ان کی جمالیات کا عسکری ہونا ناگزیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تنقیدوں میں سنجیدہ فکر اور دانشورانہ گہرائی کی بجائے شیخ الجبل کی اپنے داعیوں کے بیچ مجاہدانہ خطابت کا رنگ زیادہ ہے۔ بہر حال بورژوا سماج میں بغاوت اور اشتراکی سماج میں مفاہمت ترقی پسندوں کا مقبول عام رویّہ تھا۔ لطف اس وقت آیا جب پاکستان کے اسلامی ادیبوں نے کمیونسٹوں کو نظر میں رکھ کر ادیب سے ریاست کی وفاداری کا مطالبہ کیا۔ ترقی پسند تو سمجھتے تھے کہ آئیڈیالوجی کے ٹھیکیدار وہی ہیں۔ ادھر مسلمانوں نے اعلان کیا کہ اُن کی بھی ایک آئیڈیالوجی ہے۔ اُن ترقی پسندوں کی تو بڑی مصیبت ہوگئی جو بطور مسلمان کے پاکستان گئے تھے لیکن اسلامک اسٹیٹ کی کڑوی گولی نہیں نگل سکتے تھے۔ وہاں انھیں پتہ چلا کہ ایک فاشسٹ اور اشتراکی ریاست کی مانند اسلامی ریاست بھی کافی DOGMATIC ہو سکتی ہے۔ کمیونسٹ کسی بھی سبق کو آسانی سے نہیں سیکھتے۔ بڑے خون خرابے اور تاریخی اتھل پتھل کے بعد انھیں معلوم ہوتا ہے کہ ان کا رویہ یا اقدام غلط تھا۔ یہی وجہ ہے کہ غیر مذہبی جمہوریت کی قدر پہچاننے میں بھی انھیں کافی وقت لگا۔ بہر حال پاکستان کے اسلامک فنائکوں نے اپنی غلیل سے غدّاری کے کنکر پھینکے تو ترقی پسندوں نے اعلان کیا کہ ادیب کی وفاداری ریاست سے نہیں عوام سے ہوتی ہے۔

اب اشتراکی ادیبوں پر سب سے بڑا الزام تو یہی تھا کہ انھوں نے ریاست سے وفاداری کر کے عوام سے غداری کی ہے۔ ادب تو عوام کے بھوگنے کی چیز ہے، وہ سماج کی رُوحانی زندگی کا پیمانہ ہے۔ وہ سماج کے لیے فریاد و نغاں اور شکایت و احتجاج کا ذریعہ ہے۔ ادب کو ریاست کی پروپیگنڈا مشینری کا ایک جزو بنا کر، ادیبوں نے عوام کو مسرّت وبصیرت کے ایک اہم ترین ذریعہ سے محروم کر دیا ہے لیکن ترقی پسندوں کو پیچیدہ سوالات پریشان نہیں کرتے کیونکہ سادہ لوح آدمی کا مضبوط حربہ اس کا سادہ جواب اور آسان حل ہوتا ہے چنانچہ ترقی پسندوں کا سیدھا جواب تھا کہ اشتراکی سماج میں ریاست عوام کی تمناؤں کی تجسیم ہوتی ہے۔ عوام اور ریاست میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ شاعر شاعری دل ہی سے کرتا ہے لیکن کمیونسٹ شاعر کا دل بھی اس کی پارٹی ہوتی ہے اور دماغ بھی۔ دیکھیے نا، اگر کوئی شخص اپنے دل و دماغ کو پارٹی یا مذہب کے پاس رہن رکھ دے تو آپ کہ بھی کیا سکتے ہیں۔ ادب میں تو آدمی دل چسپی ہی اس لیے لیتا ہے کہ وہ دیکھنا چاہتا ہے کہ فن کار کا دُنیا کا تجربہ کیا ہے اور جن داخلی اور خارجی واقعات اور وارداتوں سے وہ گزرا ہے، ان کا وہ کوئی ایسا علم عطا کر سکتا ہے جو صرف فن کارانہ تخیّل ہی سے ممکن ہے۔ اگر اسے وہی باتیں کہنی ہیں جو پارٹی بھی کہتی ہے تو محض زبان و بیان کی چاشنی کے لیے تو لوگ ادب پڑھنے سے رہے۔ مارکسزم ایک فلسفہ ہے اور ادب کا فلسفہ سے متاثر ہونا فطری ہے، اور ادب میں فلسفیانہ خیالات کے برتنے کے مختلف طریقے ہیں۔ لیکن فلسفیانہ ادب اور پارٹی لٹریچر میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ جس زمانہ میں ترقی پسند لکھ رہے تھے، وہ ٹریڈ یونین تحریکوں کے زور کا زمانہ تھا۔ کمیونسٹ سیاست قومی دھارے سے الگ ہوگئی تھی، اور اس کا اثر ٹریڈ یونین تک محدود تھا۔ چنانچہ ترقی پسندوں کے ادب میں بھی مزدور ہڑتال کرتا ہے اور گولی کا نشانہ بنتا ہے۔ یہ فضا بڑے جذبات کے لیے سازگار نہیں تھی، اس سے صرف رقّت اور ہسٹریکل احتجاج پیدا ہو سکتا ہے۔ کرشن چندر کے افسانے اور سردار جعفری کی شاعری انھی دو جذباتی رویّوں کا بیان ہے۔ اس زمانہ میں متوسّط طبقہ کے نوجوان جو پارٹی میں کام کرتے تھے سڑکوں اور چوراہوں پر پارٹی کا اخبار بیچ کر وہی رُوحانی سکون پاتے تھے جو عیسائی میشنری اور ہمارے زمانہ میں ہرے راما والے لوگ اپنے مذہب کی کتابیں اور پمفلٹ بیچ کر حاصل کرتے ہیں۔ ایسے کاموں کو میں بُرا نہیں سمجھتا، نہ ہی ان کا ذکر بطور طنز کر رہا ہوں میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ کمیونزم ایک مذہبی عقیدہ کی صورت اختیار کر گیا تھا لوگ سمجھتے تھے کہ ان پر آخری صداقت کا نزول ہو چکا ہے۔ یہ فضا فلسفیانہ فکر اور دانشوری کے خلاف تھی۔ اس میں کھلے ذہن کی تخلیق، تنقید، تجسّس، تفحص اور تجزیہ کی گنجائش نہیں تھی۔ صرف تبلیغ ہو سکتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ کمیونسٹ دانش وری قدم قدم پر پروپیگنڈے کا شکار ہوتی رہی۔ اس زمانہ میں ترقی پسند نقاد یہ بھی کہا کرتے کہ ادب اگر مذہب کا پروپیگنڈا کر سکتا ہے تو کمیونزم کا کیوں نہیں کر سکتا۔ اس دلیل کا ایک جواب تو وہ ہے جو البرٹو موراویا نے دیا ہے۔ اس نے بتایا ہے کہ اطالوی مصوّروں نے عیسائی آرٹ پیدا کیا، کیونکہ وہ پیدائشی عیسائی تھے۔ عیسائیت سے انھیں چھٹکارا تھا ہی نہیں۔ مذہب میں انتخاب یا آزادارادے کو بہت دخل نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس آدمی پیدائشی کمیونسٹ نہیں ہوتا، اور کمیونزم ناگزیر نہیں ہے۔ وہ ایک اختیاری چیز ہے، اور آدمی اپنے انتخاب میں یعنی اسے قبول اور ناقبول کرنے میں آزاد ہے اور چونکہ وہ آزاد ہے اسی لیے جبر اور سیاسی دباؤ کے امکانات بھی زیادہ ہیں، اور

کمیونسٹ ممالک نے لوگوں کے اعتقادات بدلنے کے لیے تعلیم وتبلیغ کے دوش بدوش جبر کے تمام حربوں کا بے روک استعمال کیا ہے۔ ادھر فن کار کی یہ حالت ہے کہ جہاں اس نے زبردستی شعر کہے تو کہنے لگتے ہیں کہ آمد نہیں آورد ہے۔ برجستگی اور بےساختہ پن فن کاری کی اہم صفات ہیں۔ خارجی دباؤ کی بات جانے دیجیے۔ جب فن کار خود شعوری اور خود آگاہ طور پر کسی خیال، نظریہ، یا طریقۂ عمل کو اپناتا ہے تو ہم کہتے ہیں کہ اس کا آرٹ خود آگاہ SELF CONSCIOUS بن گیا ہے یا PALAPABLE DESIGN بہت نمایاں ہے، یا سب کچھ ہے، وحشی کے ڈھول کی دھمک نہیں۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھیے کہ ہم کہا کرتے ہیں کہ فلاں آدمی پیدائشی شاعر ہے۔ ہم کبھی یہ نہیں کہتے کہ وہ پیدائشی کمیونسٹ ہے۔ جس روز آدمی ماں کے پیٹ سے کمیونسٹ پیدا ہونا شروع ہوگا۔ ادب اور آرٹ کے بہت سے مسائل خود بخود حل ہو جائیں گے۔ بایوکیمسٹری کے زمانہ میں یہ بات بھی اتنی ناممکن نہیں جتنی کہ لوگ سمجھتے ہیں۔ ترقی پسندوں کی دلیل کا دُوسرا جواب یہ ہے کہ ادب نے مذہب کا کتنا پروپیگنڈہ کیا ہے۔ یہ جاننے کے لیے ہمیں تصوّف اور بھکتی رس کی شاعری کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ مولویوں، پنڈتوں اور پادریوں سے ادب تخلیق نہیں ہوتا اور یہی وہ لوگ ہیں جن کا دل و دماغ کمیونسٹوں کی طرح مذہب کے ڈاگما اور ڈاکٹرائن کا ہوتا ہے۔ صوفی اور سنت FREE ENQUIRY کا آدمی ہوتا ہے اور اپنے کام کا آغاز ہی مسلّمہ مذہبی معتقدات پر کاری ضرب لگا کر کرتا ہے۔ صوفیانہ شاعری عقائد کی تبلیغ نہیں بلکہ اس روحانی سرشاری، ذوق وشوق اور سوز وساز کا بیان ہے جو ایک فانی اور محدود انسان کا لافانی اور لامحدود کا عرفان حاصل کرنے اور حُسنِ ازل کو منزلِ آرزو بنانے کا نتیجہ ہے۔ مولوی مذہب کے ڈاگما اور ڈاکٹرائن سے کمیٹڈ ہوتا ہے۔ صوفی نہیں ہوتا اسی لیے دار پر چڑھایا جاتا ہے۔ صوفی کمیٹڈ نہیں ہوتا خدا کا عاشق ہوتا ہے اور عشق کمٹ منٹ نہیں، ایک رشتہ ہے اور ہر رشتہ کی مانند بڑا جاں گداز اور جان کاہ ہے۔ عشق حلقہ بگوشی نہیں ہے۔ عشق پیری مریدی نہیں ہے۔ عشق میں آدمی اپنی ذات اور اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے دوسرے وجود کو اس کی انفرادیت کے ساتھ قبول کرنے اور اس پر اپنا سب کچھ حتیٰ کہ اپنی جان عزیز تک فنا کر دینے کی اہلیت پیدا کرتا ہے۔ عشق میں دو سیّارے ہوتے ہیں جو اپنی اپنی فضاؤں کو لیے ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں۔ مکمل ہم آہنگی ممکن نہیں اسی لیے اِدھر اُدھر ٹکراؤ سے سینکڑوں چنگاریاں پیدا ہوتی ہیں جو عشقیہ اور صوفیانہ شاعری کے کرب، بے قراری اور سوز وساز کو جنم دیتی ہیں۔ ڈاگما کا حلقہ بگوش اسی بے قراری کی دولت سے محروم ہوتا ہے، کیونکہ ڈاگما سے وابستگی فکر کو آگے نہیں بڑھاتی، اس کا خاتمہ کرتی ہے۔ وہ نشان راہ نہیں، ٹرمینس ہے۔ صوفی کے یہاں ردّوقبول کی جوکش مکش ہوتی ہے اس سے وہ خوش عقیدہ مذہبی شاعر جس نے مذہب میں اپنے تمام مسائل کا حل پایا ہے، ناآشنا ہوتا ہے۔ وہ جو صراطِ مستقیم پر گامزن ہے، خوف، تنہائی، تردّو، شک، اور حیرانی کے ان تجربات اور کیفیات سے نہیں گزرتا جو اس آدمی کا مقدر ہیں جس نے تلاش وتجسس کے انجانے اندھیرے پانیوں پر اپنی کشتی کے بادبان لہرائے ہیں۔ فلسفہ اور سائنس بھی اپنے تحقیقی کام کا آغاز چند مفروضات سے کرتے ہیں، لیکن فلسفی اور سائنسداں بھی مفروضات سے کمیٹڈ نہیں ہوتا۔ اگر ہوتا تو تحقیق کے لیے کمربستہ ہی نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ تحقیقی نتائج اگر مفروضات کے خلاف آتے ہیں، تو محقق مفروضات کو ترک کر دیتا ہے،

مذہبی آدمی اور ڈاگما کا اسیر ایسا نہیں کرتا۔ اسی لیے اس کا فکر وفلسفہ تحقیق نہیں محض تاویل ہوتا ہے۔ وہ اُن تحقیقی نتائج سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ نہیں پاتا جو اس کے عقائد کے خلاف ہوں، یہی وجہ ہے کہ مارکسی ڈاگمیٹزم، یوٹوپین خوابوں، اور سہل رجائیت کی پروردہ ترقی پسند دانش وری انسانی فطرت کی پُراسرار جبلّی قوتوں، غیر عقلی رویّوں، نفسیاتی پیچیدگیوں اور آدمی کی نفسیاتی اور جذباتی کشمکشوں کا حساب رکھنے میں ناکام رہی ہے۔ صوفی، عاشق اور فن کار وفاداری اور غدّاری کے معنی نہیں سمجھتا کیونکہ خدا، کائنات، فطرت، عورت اور انسان کے ساتھ اس کا رشتہ ایک جاندار اور حرکی رشتہ ہوتا ہے، جو اتنی نزاکتوں کا حامل ہوتا ہے اور اتنے مختلف مقامات اور منازل سے گزرتا ہے کہ وفاداری اور بے وفائی کے کسی ایک بندھے ٹکے جذباتی رویّہ کی پیش بینی ممکن نہیں رہتی۔ تجربہ کی قدر اس کے ہونے میں ہے۔ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ تجربہ کہاں سے شروع ہوتا ہے اور کہاں ختم ہوتا ہے۔ ایک دھارا دوسرے دھارے سے ملتا ہے، یقین سے شک اور کامرانی سے نارسائی کا احساس پھوٹتا ہے۔ اسی لیے صوفی اور شاعر نہیں جانتا کہ کون سے لمحہ وہ کون سے تجربے سے گزرے گا، اور اس وقت اس کا جذباتی اور ذہنی رویّہ کیا ہوگا۔ ورنہ 'آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر' اور 'وفا کیسی کہاں کا عشق' جو سر ہی پھوڑنا ٹھہرا اور 'ہم بھی تسلیم کی خُو ڈالیں گے' جیسی باتیں شاعر کیوں کہتا۔ اپنی نیاز مندی اور بے لوثی کی لَن ترانیاں کیوں نہ کرتا۔ آدابِ عشق شاعر مدرسہ سے سیکھ کر نہیں نکلتا، بلکہ ہر پل وہ عشق کی آگ میں جلنے کے بعد ہی کُندن بن کر نکلتا ہے۔ اگر اسے وفاداری ہی جتانی ہوتی یا وفاداری جتانے سے ہی اس کا کام نکل آتا تو وہ خواہ مخواہ عاشق بننے کے جھنجھٹ کیوں مول لیتا۔ سیدھا سادا جورو کا غلام بن کر کیوں نہ رہ جاتا۔ غلامی چاہے ڈاگما مذہب یا جورو کی ہو، آدمی ہر قسم کے جھنجھٹ، اخلاقی اور جذباتی کشمکش، انتخاب اور فیصلہ کے کرب سے نجات پانے کے لیے ہی کرتا ہے۔ لوگ کہتے ہیں غزل کے عاشق میں بڑی فروتنی اور انفعالیت ہے۔ میں سوچتا ہوں اگر اس کی محبوبہ سے شادی ہو جائے تو کیا وہ بھی زن مرید کے ایک مضحکہ خیز کردار کی صورت میں سامنے آئے گا۔ میرا جواب نفی میں ہے۔ عشق ایک جذبہ ہے، نہایت تندوتیز و توانا۔ اپنی تمام فروتنی کے باوجود عشق کی آگ میں جلنے والے کا اپنا ایک وقار ہوتا ہے۔ اس آدمی میں جو محبوب کے ''نہیں'' کہنے پر کروٹ بدل کر تکیہ کو بازو میں لے کر سو جاتا ہے، اور اس آدمی میں جو پوری رات اس اضطرب میں گزار دیتا ہے کہ اس کے اور محبوب کے بیچ سے تکیہ ہٹائے یا نہ ہٹائے، زمین آسمان کا فرق ہے جس فروتنی اور رضامندی کو عاشق جگر خون کرنے کے بعد حاصل کرتا ہے، زن مرید پہلے ہی سے اپنائے ہوتا ہے تاکہ زخمِ جگر کی ہر اذیّت سے محفوظ رہے جو فرق عاشق اور زن مرید میں ہے وہی فرق صوفی اور مُلاّ، فلسفی اور آئیڈیولوگ فن کار اور پروپیگنڈسٹ میں ہے خدا سے مُلاّ کا رشتہ ایک بنا بنایا رشتہ ہے، جب کہ صوفی کا رشتہ شخصی، منفرد، غیر یقینی، اور ناقابلِ پیش بینی ہے۔ اس رشتہ پر کمٹ منٹ کی قدر کا اطلاق ہو ہی نہیں سکتا۔ اسی طرح انسان سماج، عوام اور ریاست سے فن کار کمیٹڈ نہیں ہوتا، بلکہ ان کے ساتھ بھی اس کا ایک رشتہ ہوتا ہے جو لاگ اور لگاؤ، نفرت اور محبت، وابستگی اور برگشتگی، مفاہمت اور بغاوت کی بے شمار ایسی نزاکتوں اور پیچیدگیوں کا حامل ہوتا ہے کہ محض وفاداری اور غدّاری کی بے معنی قدروں پر اسے پرکھا نہیں جا سکتا۔ ادب لامحدود ہے کیونکہ زندگی لامحدود ہے۔ آدرش کوئی بھی ہو تنگ اور محدود ہوتا ہے اور پوری زندگی کا

احاطہ نہیں کر سکتا۔ سماجی زندگی کو ادب اسی طرح جذب کرتا ہے جس طرح زمین برسات کے پانی کو آئیڈیالوجی کی اوک سے ٹپکے ہوئے چند قطروں سے زمین کیسے سیراب ہو سکتی ہے۔ اگر کوئی فن کار یہ کہتا ہے کہ ہزار رنگ حقیقت کو آدرش کی عینک سے نہیں، بلکہ کھلی آنکھ سے دیکھنا چاہیے تو اس پر سماجی غیر ذمہ داری کا الزام کیسے عائد ہو سکتا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ مارکسزم کی سوئی کے سُوراخ سے نکل کر ہی سماج کا اونٹ ادب میں چہل قدمی کرے۔ دُنیا بھر کا ادب مارکسی نہ ہونے کے باوجود سماجی ہے اور رہے گا۔ بالزاک، فلا بیئر، مالسٹائی اور دوستو دسکی ہی نہیں، منٹو، بیدی اور عصمت ہی نہیں، بادلیئر اور میراجی کا ادب بھی سَو فی صدی سماجی ادب ہے، کیونکہ اس کا مرکزی آدمی بنیادی طور پر سماجی اخلاقی اور رُوحانی آدمی ہے، چاہے وہ اندر سے ٹوٹا پھوٹا اور کٹا بھٹا ہی کیوں نہ ہو جس قسم کے ادب کی ترقی پسندوں کو ضرورت ہے اسے سماجی ادب کہنے کی بجائے صاف لفظوں میں پارٹی لٹریچر، مارکسی آئیڈیولوجی سے کمیٹیڈ لٹریچر، یا پروپیگنڈا لٹریچر کہہ کر پکاریں تو کم از کم ان پر یہ الزام عائد نہیں ہوگا کہ وہ پارٹی لٹریچر کو سماجی ادب کی پُر احترام نقاب اڑھا کر اعلیٰ ادب میں اس کی کھپت کرنا چاہتے ہیں۔

مارکسزم کے زیر اثر جو نظریہ فن پروان چڑھا اور جسے اشتراکی ملکوں میں پشت پناہی حاصل ہوئی وہ بنیادی طور پر ادب کا اخلاقی اور تعلیمی نظریہ تھا۔ یہ نظریہ نیا نہیں تھا۔ بلکہ اس کا سُراغ ٹھیٹ افلاطون تک ملتا ہے۔ ادبی تاریخ شاہد ہے کہ یہ نظریہ مختلف نشیب و فراز سے گزرا ہے اور ادب کی بعض اہم تحریکیں مثلاً رومانیت علامت پسندی، حقیقت نگاری نہ صرف اس نظریہ کا ردِ عمل تھیں بلکہ جواب بھی تھیں۔ ان تحریکوں کے تھپیڑے کھانے کے بعد یہ نظریہ اپنی ابتدائی کرخت شکل میں صرف انحطاط پسند ادب میں نظر آتا ہے، مثلاً وکٹورین عہد کے انگریزی ادب میں یا ہندوستانی زبانوں کے اصلاحی ادب میں فن کار معلّم اخلاق کی طرح بات کرتا ہے۔ حالانکہ عرصہ ہوا اس نے یہ رول ترک کر دیا تھا کیونکہ ادبی تجربات نے ایسے فن کار کے زیادہ دانش مندانہ اور تخلیقی کردار کا شعور عطا کیا تھا۔ منٹو کی حقیقت نگاری پریم چند سے ایک قدم آگے ہے جب کہ ترقی پسندوں کا افسانہ پریم چند کے آدرش واد کی باز آفرینی ہے۔ پریم چند اپنے کرداروں کی اندرونی تبدیلی کے ذریعہ سماج میں تبدیلی لانا چاہتے تھے، اس لیے نفسیاتی ضرورتوں کا خیال کیے بغیر وہ اپنے کرداروں کا دل پلٹا کر دیتے تھے۔ لیکن دل پلٹا پھر بھی انسان کے ارادے اور عمل کی چیز ہے، یعنی انسان کے اختیار کی بات ہے، کوئی عینی تجریدی طاقت نہیں، انقلاب ایک تجریدی طاقت، ایک تاریخی وقوعہ ہے جو انسان کے اختیار میں نہیں۔ وہ بھونچال کی طرح آتا ہے اور چلا جاتا ہے۔ سماج کی تبدیلی کو عمل ذات سے نکال کر خارج میں رکھ دینے کا ایک نتیجہ تو یہ ہوا کہ ترقی پسند افسانہ نے فطرت پسندوں کی طرح انسان کو ماحول کے جبر کا شکار بتایا۔ یعنی آدمی اسی وقت بدل سکتا ہے جب اس کا ماحول بدلے یہ پریم چند کے اخلاقی آدرش واد کا مارکسی قالب تھا۔ گویا ترقی پسندوں کا افسانہ بھی آدرش وادی ہے اور نفسیاتی ضرورتوں کا خیال کیے بغیر حقیقت کو اپنے آدرش کے مطابق ڈھالتا ہے۔ وہ فطرت پسندوں کی طرح ماحول کے جبر کا معروضی اور سائنسی بیان نہیں کرتا اور اسی لیے امریکی پرولتارین ناول کا سماجی احتجاج بھی پیدا نہیں کر سکتا۔ بلکہ ماحول کے جبر کو رقت انگیز اور جذباتی انداز میں بیان کرتا ہے کیونکہ بے رحم حقیقت نگار کی جگہ فن کار نے اپنے لیے ایک رحم دل انسان دوست کا رول پسند

کیا ہے جو اس کے اخلاقی اور تعلیمی نظریہ کا زائیدہ ہے۔ جب فن کار ادب کے ذریعہ لوگوں کے اخلاق کو متاثر کرتا اور انھیں انقلاب کی تعلیم دینا چاہتا ہے تو حقیقت کو، جیسی کہ وہ ہے، معروضی طور پر پیش کرنے کے بجائے، اسے ایک اخلاقی آدمی کے طور پر سبق آفریں ڈھنگ سے پیش کرتا ہے۔ یعنی پلاٹ پر کہانی کو اور افسانہ پر اخلاقی حکایت کو ترجیح دیتا ہے۔ پلاٹ کہانی کی بہ نسبت زیادہ ذہین اور عقلمندانہ ہوتا ہے۔ کیونکہ واقعات اسباب وعلل کے رشتہ میں جڑے ہوتے ہیں اور افسانہ اخلاقی حکایت کی بہ نسبت زیادہ نفسیاتی گہرائیاں رکھتا ہے۔ اصلاحی یا انقلابی مقصد کی تفسیر کرنے والی کہانیاں ان نزاکتوں کا خیال نہیں رکھتیں۔ گویا ترقی پسند افسانہ نے اخلاقی اور تعلیمی مقاصد سامنے رکھے تو اسے حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کو بھی خیر باد کہہ کر اصلاحی اور اخلاقی ادب کے اس پارینہ اور فرسودہ طریقۂ کار کو اپنانا پڑا جسے ادب کا جدلیاتی عمل کب کا ترک کر چکا تھا۔ یہ ترقی نہیں انحطاط ہے۔ ترقی پسند جمالیات کا مطالعہ آپ کو بتادے گا کہ گھٹیا اخلاقی ادب اور ایسا تعلیمی اور تلقینی ادب جو آسانی سے پروپیگنڈا بنتا ہے کے تصوّر کے سوا اس کی جھولی میں کچھ نہیں۔

ادب کے اخلاقی تصوّر کو لیجیے۔ افلاطون کے بعد یہ تصوّر لگ بھگ دو ہزار سال تک جس جدلیاتی عمل سے گزرا ہے اور ہر دَور میں اس نے جو نیا توازن تلاش کرنے کی کوشش کی ہے، اشتراکی ریاست نے طاقت کے زور پر اس کا یک قلم خاتمہ کر دیا، اور نتیجہ یہ ہوا کہ ادب ریاستی مشیزی کے ہاتھ میں پروپیگنڈے کا آلہ بن کر رہ گیا۔ اسی لیے ایلن ٹیٹ نے کہا ہے کہ شاعری کرنے پر پابندی لگانے کے نتائج اتنے خراب نہیں ہوتے جتنے شاعری کا غلط مقاصد کے لیے استعمال کرنے کے ہوتے ہیں۔ ادب کے اخلاقی نقاد ایک طرف تو اخلاقیات پر زور دیتے ہیں اور دوسری طرف شاعری کی جادو نگاری بھی قایم رکھنا چاہتے ہیں۔ موضوع اور ہیئت کی ثنویت پر اپنے نظریہ کی تعمیر کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ موضوع تو اخلاقی ہو لیکن اسے زبان اور اندازِ بیان کی تمام دِلرُبائی کے ساتھ پیش کیا جائے۔ فلابیر سے بڑا صاحب اسلوب کون سا ناول نگار ہے، لیکن سلامبو اور مادام جواری کے اسلوب میں جو فرق ہے وہ موضوع اور مواد کی وجہ ہی سے ہے۔ فلابیر، موپاساں، چیخوف، بیدی اور منٹو جیسا مرقع سازانہ اور حاضراتی اسلوب چیزوں کو مصوّر کی نگاہ سے دیکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ ''مہالکشمی کا پُل'' میں کرشن چندر چیزوں کو دیکھ ہی نہیں رہے۔ لہٰذا اسلوب تصویر سازی نہیں کرتا محض جذباتی بیانیہ بن کر رہ جاتا ہے۔ اسلوب جذباتی بیانیہ نہ بنے اس لیے فن کار کی کوشش ہوتی ہے، ان موضوعات سے پرہیز جو جذباتی ہیں اور اُن موضوعات سے رغبت جو ایسا مواد لائیں جس کے حقیقت پسندانہ بیان میں حاضراتی اسلوب کے جوہر کھلتے ہوں۔ موضوع اور ہیئت کی اس وحدت کی لاعلمی کی وجہ سے نقاد معلّم اخلاق کی طرح بات کرتا ہے اور سمجھتا ہے کہ جس اسلوب میں ایک بدکار عورت کی کہانی بیان کی گئی ہے اس میں ایک پاکدامن عورت کی کہانی کیوں بیان نہیں کی جاسکتی۔ جب اخلاقی نقاد دیکھتا ہے کہ دُنیا کا اعلیٰ ترین ادب اس کے اخلاقی تصوّرات کے مطابق نہیں ہے تو وہ اس کی فن کارانہ عظمت کا اعتراف کرنے کے باوجود اخلاقی بنیادوں پر اسے مسترد کرتا ہے۔ ادب کا ایسا حتمی استرداد ہمیں افلاطون میں ملتا ہے۔ ہومر بڑا شاعر ہے لیکن کیا کیا جائے مجبوری ہے، ریاست کے لیے سُودمند نہیں، افلاطون کہتا ہے:

''ہم یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ہومر سب سے بڑا شاعر اور المیہ کا پہلا مصنف ہے لیکن ہمیں ہمارے اس عقیدے پر مستحکم رہنا چاہیے کہ خداؤں اور عظیم انسانوں کی تعریف کرنے والی شاعری ہی ہماری ریاست میں جگہ پاسکتی ہے۔ اگر آپ اس سے آگے جا کر شہد آگیں شاعری کی دیوی کو ریاست میں داخل کرتے ہیں، پھر وہ چاہے رزمیہ کی صورت میں ہو یا غنائی شاعری کی صورت میں تو پھر انسانی قانون اور انسانی عقل کی بجائے، جسے ہم نے متفقہ طور پر بہترین صفات تسلیم کیا ہے، غم اور مسرّت ہماری ریاست کے حکمراں مغلوب رہیں گے۔ شاعر ہم پر درشتی اور بے ادبی کا الزام نہ لگائے، اس لیے ہمیں اسے بتا دینا چاہیے کہ شاعری اور فلسفہ کی جنگ ایک قدیم جنگ ہے۔''

اس میں شک نہیں کہ ''ریاست'' میں شاعری کے متعلق جو کچھ لکھا گیا ہے، وہ فی نفسہٖ شاعری کے متعلق نہیں، اور افلاطون نے شاعری کو ریاست کے تعلق سے دیکھنے کی کوشش کی ہے، بالکل اسی طرح جس طرح مارکسی نقاد ادب کو سماج کے تعلق سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ افلاطون کا مقصد ایک اچھے معاشرہ کا قیام اور اس کی تنظیم ہے، اور اگر شاعری محض نقل کی نقل ہے، شاعر الہام والقا کے تحت ہوش وحواس کھو بیٹھتے ہیں اور دیوانوں کی طرح اپنی عقل پر سے قابو گنوا دیتے ہیں، عقل کی بجائے جذبات سے کام لیتے ہیں، خیالی کہانیاں سُناتے ہیں، خداؤں اور سورماؤں کی شان میں گستاخیاں کرتے ہیں۔ نوجوانوں کے اخلاق خراب کرتے ہیں، تو صاف بات ہے ایک اچھے معاشرہ میں بچّوں کی تعلیم اور افرادِ معاشرہ کی ذہنی تربیت کا کام اُن کے سپرد نہیں کیا جاسکتا۔ اُوٹ پٹانگ آدمیوں کی تراشی ہوئی اوٹ پٹانگ کہانیوں سے بچّوں کو محفوظ رکھنا چاہیے ورنہ اُن کے دماغ ایسے خیالات سے بھر جائیں گے جو اُن تمام خیالات کی ضد ہوں گے جنھیں ہم افرادِ معاشرہ کے لیے مناسب سمجھتے ہیں۔ افلاطون قصہ کہانیوں کے معاملہ میں ریاستی احتساب پر زور دیتا ہے۔ ماؤں کو چاہیے کہ وہ بچّوں کو وہی کہانیاں سُنائیں جن کی ریاست اجازت دیتی ہے۔ افلاطون کی نظر میں بُری کہانیاں وہ ہیں جو جھوٹی ہوتی ہیں اور خراب جھوٹ بولتی ہیں۔ یہاں پر یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ اس زمانہ میں بچّوں کو ہومر کی نظموں کے ذریعہ تعلیم دی جاتی تھی، اور ہومر آسمان پر خداؤں اور زمین پر سورماؤں کو نہایت رقیبانہ اور خود غرضانہ لڑائیاں لڑتے بتاتا تھا۔ دوسری بات یہ کہ افلاطون نے ریاست میں مذہب کے ایک ہوش مندانہ تصوّر کو کلیدی مقام دیا تھا۔ ان حالات سے ہم چند نتائج اخذ کر سکتے ہیں۔ اوّل یہ کہ افلاطون کے زمانہ میں ادب بچّوں کی تعلیم وتربیت کا ایک ذریعہ تھا جو بعد میں نہیں رہا اور اس کی جگہ تعلیم وتربیت کے لیے خاص طور پر تیار کیے گئے نصاب نے لے لی۔ دُوسری بات یہ کہ افلاطون کی خیالی ریاست کبھی وجود میں نہ آئی اور زرعی تمدّن میں انسانی سماج اس ریاستی مطلقیت کا شکار نہیں ہوا جو مثلاً کمیونسٹ ریاست میں ہوا۔ کلیسا کی گرفت انسانی سماج پر شدید تھی، لیکن ادب وآرٹ کے معاملہ میں کلیسا بھی اتنی مطلق العنان ثابت نہیں ہوئی جتنی کہ کمیونسٹ ریاست، جیسا کہ عہدِ وسطیٰ کے ادب کے مطالعہ سے ظاہر ہے۔ تعلیمی نظام کلیسا کی نگرانی میں ہونے کی وجہ سے مذہبی اور اخلاقی سخت گیری کی مثالیں تاریخ میں ملتی ہیں لیکن کلیسا انسان کی تخلیقی صلاحیتوں کو کنٹرول کرنے کے

ان وسائل سے محروم تھی جو جدید صنعتی ریاست کو اتنی فراوانی سے حاصل ہیں۔ فکشن ہی کا معاملہ لیں تو رومان یا داستان عہدِ وسطیٰ ہی کی پیداوار ہیں بیلاڈ کی شاعری کی مانند ان کی اخلاقیات بہت پسندیدہ نہیں تھیں۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد ادب اور آرٹ کلیسا سے بالکل آزاد ہو گئے، اور انسان کے تخیلی کارناموں پر اخلاقیات کی رہی سہی گرفت بھی جاتی رہی۔ ادب اور آرٹ کے مسائل پر غور کرتے وقت ریاست سماج، تعلیم اور اخلاقیات کی ضرورتوں کو مطمح نظر بنانے کا رجحان کم ہوتا گیا لیکن رُوحِ افلاطون بہت ہی سخت جان تھی، اور ہر دَور آرٹ کے PHLISTINE نکتہ چیں پیدا کرتا رہا۔ انسانی سماج کے ارتقا کی لکیر کبھی سیدھی نہیں جاتی۔ وہ نیچے گر گر کر اُوپر اُٹھتی ہے۔ اخلاقیات کی گرفت کمزور پڑنے کے باوجود تھیٹر اور ناول کی طرف سماج کا رویّہ ہمیشہ ہمدردانہ نہیں رہا۔ پیورٹین طاقت میں آئے تو تھیٹر بند کر دئے۔ ناول کے مخرب اخلاق ہونے کا تصوّر خود ہمارے زمانہ تک جاری رہا۔ ہماری اخلاقی تند جبینی کے باوجود دُنیا میں سینکڑوں ڈرامے اور ناول لکھے گئے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ ادب اور آرٹ نے اخلاقیات کی ضرورتوں کا بہت خیال نہیں رکھا، اور ہمیشہ سماجی صحت کو اپنا نصبُ العین نہیں بنایا۔ اس میں شک نہیں کہ ادب پر اپنے وقت کے اخلاقی احتساب کا اثر پڑتا رہا، اور عورت اور مرد کے جنسی معاملات کے بیان میں قدیم ادب ان حدود کا خیال کرتا رہا جو سماج کے جنسی اخلاقیات نے اظہار و بیان کے وسائل پر قایم کی تھیں، لیکن ان حدود کو توڑنے والے فن کار بھی پیدا ہوتے رہے، اور ان کی بغاوتیں اظہار و بیان کی راہیں کشادہ کرتی رہیں۔ پھر جنسی اخلاقیات کے معاملہ میں خود سماج میں زبردست تبدیلیاں آئیں اور آج کا ہمارا کھلا سماج لبرل اور آرتھاڈوکس سماج سے بہت ہی مختلف ہے۔ جو ناول اور ڈرامے ہم آج پڑھتے ہیں انھیں ہمارے بزرگ دیکھ پاتے تو ڈھیر ہو جاتے۔ جب اخلاقیات سماج ہی کا دردِ دل نہیں رہی تو فن کار اسے اپنا دردِ سر کیوں بنائے۔ چنانچہ جدید فن کار اعلان کرتا ہے کہ آرٹ کے تقاضے کچھ اور ہیں اخلاقیات کے تقاضے کچھ اور۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھیے کہ آرنلڈ اور ایلیٹ کی روایت بہر صورت اخلاقی روایت ہی ہے۔ آرنلڈ کہتا ہے کہ اخلاقیات کے خلاف سرکشی زندگی کے خلاف سرکشی ہے۔ لیکن جدید فن کار آرنلڈ کی روایت کو بھی مسترد کرتا ہے، کیونکہ وہ بہت زیادہ اخلاقی اور تہذیبی ہے۔ گویا جدید فن کار محسوس کرتا ہے کہ وہ آرنلڈ کے دَور میں نہیں رہ رہا۔ آرنلڈ شیلی اور بائرن کے اوباش حلقہ کو دیکھ کر سَر تھام لیتا تھا۔ جدید دَور کو دیکھتا تو پچھاڑ ہی کھا کر دم توڑ دیتا۔ جدید دَور میں ایک بات یہ بھی ہوئی ہے کہ اخبارات، ریڈیو، فلم وغیرہ نے ادب سے لوگوں کے وسیع حلقہ کو متاثر کرنے کا اختیار بھی چھین لیا ہے۔ یعنی تعلیم و تربیت کا کام ماس میڈیا کے ذرائع سے بہ نسبت ادب کے زیادہ پُراثر ڈھنگ سے لیا جا سکتا ہے۔ ادب سماج کو متاثر کرنے اور بدلنے کا جو کام کیا کرتا تھا اس میں بھی قدغن پیدا ہو گیا ہے۔ ان تمام اُمور کی وجہ سے سماج تعلیم و تربیت ریاست اور اخلاقیات کی ضرورتوں کے تحت ادب کو کار آمد' اور سود مند'' بنانے کے تصوّرات اپنی پہلی سی توانائی کھو بیٹھے ہیں۔ چنانچہ ادب کے قدیم تصوّرات کی بازیافت سے کوئی مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ ہاں قدیم تصوّرات کی روشنی میں ایک نیا توازن تلاش کیا جا سکتا ہے، لیکن یہ اسی وقت ممکن ہے جب جدید ادب پوری توانائی سے جدید صورتِ حال سے آنکھیں چار کرے، اور احیا پرستی کی بجائے خود کو جدلیاتی عمل کا پابند بنائے۔ خود ادب کا اخلاقی تصوّر مختلف زمانوں میں سرقلب

سڈنی، ڈرائیڈن، جانسن، شیلی، آرنلڈ، ایلیٹ اور حالی کے یہاں اسی جدلیاتی عمل سے گزرا ہے۔ جمہوری ممالک کے مارکسی نقادوں میں یہ کشمکش ملتی ہے، اشتراکی ملکوں میں نہیں ملتی۔ کیونکہ کسی رجحان کی ریاستی پشت پناہی اس کے فطری نشو ونما اور جدلیاتی عمل کا خاتمہ کردیتی ہے۔

محولہ بالا ادیبوں کے شاعری کے متعلق جو اخلاقی تصورات رہے ہیں اُن کا جائزہ لینے کی یہاں گنجائش نہیں ہے۔ صرف چند اشاروں کے ذریعہ، میں یہ بتانے کی کوشش کروں گا کہ چونکہ شاعری کا موضوع انسان ہے اور انسان ایک اخلاقی جانور ہے، اس لیے شاعری فطری طور پر انسان کے اخلاقی معاملات سے سروکار رکھتی ہے۔ لیکن شاعری کا اخلاقی مسائل سے سروکار رکھنا اور اس کا اخلاقی طور پر تعلیمی اور تلقینی ہونا دو الگ الگ باتیں ہیں۔ یہی فرق شیلی کو سرفلپ سڈنی سے مختلف بناتا ہے اور اسے ہمارے ذہن سے قریب کرتا ہے دونوں پر افلاطون کے اثرات گہرے ہیں، دونوں شاعری میں اخلاقیات کی اہمیت کے قائل ہیں۔ لیکن سرفلپ سڈنی کا طرزِ فکر انھیں تلقینی اور تعلیمی شاعری کی طرف لے جاتا ہے، شیلی ادب میں اخلاقیات کو مناسب جگہ دینے کے باوجود تعلیمی اور تلقینی شاعری سے متنفر رہتا ہے اور وہ جس نظریہ پر پہنچتا ہے وہ تخیل کے ذریعہ قاری کی ہمدردیوں کو وسیع کرنے کا نظریہ ہے۔ افلاطون جانتا تھا کہ شاعری کی فطرت میں یہ بات پڑی ہوئی ہے کہ وہ عقل کے بجائے جذبات سے سروکار رکھے، اور افلاطون کے نظامِ فکر میں جذبہ ایک مشکوک چیز ہے۔ افلاطون جو بات نہ جان سکا اور جس پر شیلی اور اس کے بعد کے تمام نقاد زور دیتے رہے ہیں وہ یہ ہے کہ جذبات کا بیان معاشرے کے لیے سُودمند ثابت ہوسکتا ہے، اور انسان کی جذباتی زندگی کی تفسیر نہ عقل کے منافی ہے نہ سماج کے لیے غیر ضروری۔ شاعری انسانی ہمدردی کے آفاق کو وسیع کرکے انسان کو بہتر بناتی ہے، اور یہ بات غلط ہے کہ وہ غیر اخلاقی ہوتی ہے۔ اس طرح شیلی افلاطونی تصورات میں رہ کر ہی شاعری کا جواز تلاش کرتا ہے۔ سرفلپ سڈنی افلاطون کے نقل کے تصور کی ایسی تفسیر کرتے ہیں کہ ادب کیش کلا کینڈر کا کارخانہ بن جاتا ہے۔ مصور کو خوبصورت عورتوں کی تصویر ایسی بنانی چاہیے کہ دوسری خواتین اسے دیکھ کر اپنے چہرے کو زیب و زینت بخشنے کے طریقے سیکھ سکیں۔ سرفلپ سڈنی اس نکتہ کو فراموش کر جاتے ہیں کہ مشاطگی کے ایسے سبق ادب و آرٹ سے حاصل کیے جاسکتے ہیں، لیکن ایسے سبق دینا ادب اور آرٹ کا فنکشن نہیں ہے۔ ادب سے زبان کی تعلیم سے لے کر اخلاق کی تربیت کے مختلف کام لیے جاسکتے ہیں لیکن ادب کا استعمال (USE) اس کا فنکشن نہیں ہے۔ ارسطو اور افلاطون کے یہاں نقل کا تصور فن کار کے تخلیقی عمل کی تفسیر تھا، سرفلپ سڈنی اور اُن کے چار سو سال بعد مارکسی نقادوں کے یہاں یہ تصور پبلک سے متعلق ہوگیا۔ فن کا کام محض حقیقت کی عکاسی نہیں بلکہ بہتر حقیقت کی آئینہ داری ہے۔ ادب کیا ہے یہی نہیں بلکہ کیا ہونا چاہیے یہ بھی بتائیے۔ ادب ذرا دیکھیے اس خبط نے مارکسیوں سے پہلے نوکلاسیکیوں پر کیسے کیسے ستم ڈھائے ہیں۔ نوکلاسیکیوں کو اس بات پر اصرار رہا کہ فن کو فطرت خصوصاً انسانی فطرت کا عکس ہونا چاہیے۔ یعنی آدمی اصل میں جیسا ہے اسے بے کم و کاست بتانا چاہیے۔ شیکسپیئر لگ بھگ ایسا ہی کرتا ہے، ڈاکٹر جانسن کا ناول 'رسالیس' بذاتِ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ انسان کے متعلق کسی دلفریب طلسم میں گرفتار نہیں تھے، پھر بھی وہ شکایت کر بیٹھے۔ انھوں نے شاعر مشرق اور ترقی

پسند شاعروں کی طرح انسانی عظمت کے ترانے نہیں گائے نہ ہی نوکلاسیکیوں نے مارکسزم کا مطالعہ کیا تھا۔اس لیے وہ انسانی فطرت کے متعلق کسی خوش فہمی میں مبتلا نہیں تھے۔لہٰذا فن آدمی کی فطرت کا عکس ہے تو آدمی کے بہت سے تاریک پہلو بھی سامنے آئیں گے۔لہٰذا آرٹ کے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ شاعرانہ انصاف کرنے کے ساتھ ساتھ ''فطرت'' جیسی کچھ ہے اس کی تصویر کشی کر سکے۔فن کا بنیادی اصول تو فطرت کی نقل ہے،لیکن جیسی کچھ ہے ویسا بتانے سے تو سماج کو فائدہ نہیں ہوتا۔لہٰذا فن کار شاعرانہ انصاف سے کام لے جس سے لوگوں کے اخلاق درست ہوں۔صاف بات ہے شیکسپیئر کا ادب یہ کام نہیں کرتا۔یہ کمی نوکلاسیکیوں کو کھلتی ہے۔وہ جان نہیں سکے کہ حقیقت کا علم بذاتِ خود اپنی ایک قدر رکھتا ہے۔بہر حال ڈاکٹر جانسن ایک ذہنی کشمکش میں مبتلا رہے،جو ان کی تنقید کو اس قدر فکر انگیز بناتی ہے۔وجہ یہ ہے کہ ان میں مارکسیوں کے اندازِ رستمانہ نہیں تھے کہ دھم سے آنگن میں کود یں اور اخلاقیات کے خم میں پھنسی ہوئی فن کی بھینس کی گردن کاٹ دیں۔پیچیدہ مسائل کے آسان حل تلاش کرنا مارکسیوں کا شیوہ رہا ہے۔چنانچہ ترقی پسندوں نے جب دیکھا کہ مزدور کی فطرت کا ایک انسانی فطرت کے طور پر مطالعہ کرتے ہیں تو ان کا مارکسی آئیڈیلزم دھرارہ جاتا ہے تو انھیں نے حقیقت نگاری کے اصول کو بالائے طاق رکھا اور مزدور کی فطرت کے صالح صحت مند انقلابی اور آدرشی نقوش کو نمایاں کیا تا کہ لوگوں کے کردار اور اُن کے اخلاق پر اچھا اثر پڑے۔ادب تعلیمی، تلقینی، اصلاحی، آدرش وادی بنا۔اس ادب کا کام ہمدردیوں کے آفاق کو وسیع کرنا نہیں بلکہ لوگوں میں انقلابی جذبہ پیدا کرنا اور انقلابی عمل کے لیے تیار کرنا تھا،علم عطا کرنا نہیں بلکہ عمل کو متاثر کرنا تھا۔یہ اصول پروپیگنڈے کے ہیں، تخلیقی ادب کے نہیں۔

رُوس میں کمیونسٹ انقلاب کے بعد مارکسزم بغاوت کا فلسفہ نہیں رہا، بلکہ ریاستی آرتھوڈوکسی میں بدل گیا۔ ریاست احکامات صادر کرتی ہے، بحث کے دروازے نہیں کھولتی، حکم کو یا تو مانا جاتا ہے یا نہیں مانا جاتا، دُوسرا کوئی راستہ نہیں۔ریاست کے کرتا دھرتا یعنی بیوروکریٹ اور سیاست داں ادب، آرٹ اور تہذیب کی ایسی گہری سوجھ بوجھ نہیں رکھتے کہ فن کار اور دانشوران سے عالمانہ سطح پر تبادلۂ خیالات کر سکیں، بیوروکریٹ بھی ادب کو اتنا ہی وقت دینے لگے جتنا کہ ایک ادیب دیتا ہے تو ریاست کا کام کاج کون کرے گا۔ ادب اور تہذیب کے معاملات میں اس شخص کی رائے کا وزن ہوتا ہے جس کی ایک عمر ذوق شوق اور محنت وریاض سے ادب کا تنقیدی مطالعہ کرتے گزری ہے۔ادبی اور تہذیبی رجحانات اپنی باطنی قوت پر نشوونما پاتے ہیں، مقامِ عروج پر پہنچتے ہیں اور پھر ٹوٹنا شروع ہوتے ہیں۔عروج و زوال کا یہ قدرتی عمل زندگی کے ہر شعبہ میں جاری ہے۔اور ادب بھی ترقی وانحطاط کے اس جدلیاتی عمل سے گزر کر ایک نیا توازن پاتا ہے۔فن کار جب دیکھتا ہے کہ ایک طریقۂ کار، ایک اسلوب ایک دانش ورانہ رویہ متوقع نتائج پیدا نہیں کرتا تو وہ ترمیم واضافہ، انحراف اور اجتہاد کے ذریعہ ایک نئے طریقۂ کار اور نیا اسلوب پیدا کرتا ہے۔ اگر اشتراکی حقیقت نگاری کا میلان بھی ایک فطری اور خود رو میلان کی صورت میں اُبھرتا، تخلیقی آزمائشوں سے گزرتا، تنقید کی کسوٹی پر پرکھا جاتا اور ہر فن کار اپنے منفرد مزاج کے مطابق اس میں ردّو بدل کرتا تو شاید وہ اتنا گھُٹل نہ رہتا، بلکہ حقیقت نگاری ہی کی مانند لچکدار اور پہلودار بنتا اور ہر فن پارہ دوسرے سے مختلف اور

متفرد ہوتا اور اگر میلان غیر ثمر آور معلوم ہوتا تو فن کار اسے تج کر ایک نئے طریقۂ کار کی تلاش کرتا جو اشتراکی سماج کے تجربہ کو زیادہ معنی خیز طور پر پیش کرنے کا اہل ہوتا۔ ریاستی پشت پناہی نے جبر و احتساب کی راہ کشادہ کی اور اقدار سے وابستگی کے نازک مسئلہ کو ریاست سے وفاداری یا بے وفائی کے غیر انسانی موقف میں بدل دیا۔ اس رویّہ کے خلاف رُوس کے سرکش ادیبوں نے بغاوت کی۔ اس سرکشی پر روس میں کمیشار اور ہندوستان میں ترقی پسند بیک وقت چراغ پا ہوئے، جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ترقی پسندوں کو ادب کے سماجی ہونے میں اتنی دل چسپی نہیں تھی جتنی کہ ادب کے ایک مخصوص آئیڈیالوجی کے ترجمان ہونے میں تھی۔ اگر ادب سماج کا ترجمان ہے تو رُوس کے سرکش ادیبوں کا ادب یہ بتا رہا تھا کہ جنتِ ارضی میں بھی فریاد و قعاں کے مقامات کچھ کم نہیں ہیں۔ ترقی پسند ادب سماج سے برابری کی TERMS پر مقابلہ نہیں کرتا۔ وہ سماج کی TERMS پر اس سے مفاہمت کرتا ہے۔ سماج سے مفاہمت سوفسطائیت کی جگہ صوبائیت، ایک تندرست کلبیت کی جگہ تحلجی جذباتیت، توانا ہیومنزم کی جگہ سہل رجائیت اور آفاقیت کی جگہ علاقائی شونیزم پیدا کرتی ہے۔ ادب اور آرٹ کی خود مختاری کا مطلب سماج سے فرار نہیں ہے بلکہ آرٹ کی TERMS پر، فن کار کے دیدۂ بینا اور فکرِ رسا کی قدر پر، ایک کھلی اور آزاد فضا میں، ہر سطح اور ہر رنگ میں زندگی اور سماج سے توانا بھرپور اور اخلاقی CONFRONTATION ہے۔

آدمی جب رول ادا کرتا ہے تو اس کی پوری شخصیت نہیں، بلکہ اس کا صرف ایک پہلو سامنے آتا ہے۔ شخصیت کے بیان کے لیے میلیو کی ضرورت پڑتی ہے۔ کیونکہ آدمی کو پہچانا جاتا ہے ان آدمیوں کے بیچ رکھ کر جن سے اس کا سماجی رشتہ ہے، اُن اشیا کے درمیان رکھ کر جنھیں وہ استعمال کرتا ہے اور جن سے اس کا جذباتی رشتہ ہے، اس ماحول میں رکھ کر جس میں وہ سانس لیتا ہے۔ جب آدمی رول ادا کرتا ہے تو یہ رشتے ثانوی بن جاتے ہیں۔ جب مزدور انقلابی بنتا ہے تو ٹریڈ یونین آفس جاتا ہے، ہڑتال کرتا ہے، پرچم لہراتا ہے اور گولی کھا کر مر جاتا ہے۔ یہ مزدور کا انقلابی رول ہے۔ رول کا بیان کیجیے اکہرا کردار سامنے آئے گا۔ لیکن جب مزدور اپنی بیوی کے پاس ہوتا ہے، بچّوں سے کھیلتا ہے، ماں کو لے کر اسپتال جاتا ہے، ہوٹل میں بیٹھ کر دوستوں سے باتیں کرتا ہے، دوکان دار سے جھگڑتا ہے، پان کی دوکان پر ایکٹروں اور پہلوانوں کی تصویریں دیکھتا ہے تو وہ کوئی رول ادا نہیں کرتا، بلکہ ایک آدمی کے طور پر جی رہا ہوتا ہے۔ سیاسی غیض و غضب کا ادب کردار کی اسی پہلوداری سے صرفِ نظر کرتا ہے۔ وہ صرف مظلومیت کا ذکر کرتا ہے اور اس طرح انسان کی بنیادی انسانیت سے انکار کرتا ہے وہ آدمی کو اس کے ماحول اور میلیو میں رکھ کر نہیں بلکہ اپنے سیاسی نظریہ کی فریم میں رکھ کر دیکھتا ہے، کردار کٹھ پتلی، عقیدہ کا مجسمہ، دو ٹانگوں پر چلتے ہوئے خیالات بنتے ہیں، اور افسانہ، افسانہ نہیں رہتا اخلاقی تمثیل بن جاتا ہے جسے بیان کرنے کے لیے ٹھوس حقیقت پسند اسلوب کی بجائے آراستہ پیراستہ شاعرانہ اور جذباتی اسلوب کی ضرورت پڑتی ہے۔ ترقی پسند افسانہ میں شہر کی تیز رفتار، دھواں دھار غبار آلود زندگی اور جھونپڑیوں، چالیوں، محلّوں، چوراہوں اور مزدور بستیوں کی مخصوص فضاؤں کا ایسا بیان نہیں ملتا جیسا کہ مغرب کے پرولتاری ادب یا منٹو کے افسانوں میں ملتا ہے۔ وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ لکھنے والے متوسط طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں اور مزدور علاقوں کا انھیں براہِ راست تجربہ نہیں تھا۔ لیکن ایک

ڈوسری وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ حقیقت پسند فن کاروں کی طرح فضاؤں کے گھلتے ملتے رنگ کو لفظوں میں قید کرنے کی ان میں لگن نہیں تھی۔ کیونکہ اخلاقی تمثیل کی تکنک نے افسانہ کی تکنک کو مغلوب کر دیا تھا۔ وہ شہر کو فن کار کی نظر سے نہیں بلکہ انقلابی دانشور کی نظر سے دیکھ رہے تھے اور ان کی دل چسپی کا مرکز آدمی اور اس کا میلیو نہیں بلکہ ایک اقتصادی اکائی اور اس کی طبقاتی جنگ تھی۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ ترقی پسندوں نے کوئی ایسا علاقائی ناول بھی نہیں لکھا جس میں کسی ایک علاقہ کی تہذیبی اور تمدنی زندگی، وہاں کے رہن سہن، رسم و رواج اور بولی ٹھولی کی بھر پور عکاسی ملتی ہے۔ آنچلک اپنیاس میں انسانی سماج اپنی تمام GROSSNESS کے ساتھ موجود ہوتا ہے۔ وہ فن کار جو زندگی کو ہر رنگ اور ہر روپ میں قبول کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتا۔ اس سے ایسا کارنامہ قلم بند بھی نہیں ہوسکتا۔ زندگی کے رنگا رنگ خوبصورت اور بدآہنگ مواد کو کسی آئیڈیالوجی کی فریم میں قید نہیں کیا جاسکتا۔ وہ فنکار جس کا زمین سے رشتہ گہرا ہے اور جو دھرتی کا لال ہے مواد کو کھنگالتا نہیں۔ وہ یہ کام اخلاقی تمثیل نگاروں کے لیے ہی چھوڑ دیتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ جس قسم کی دل چسپی آدمی ادب میں لیتا رہا ہے وہ اسی وقت ممکن ہے جب آدمی کے پیٹ میں دو روٹیاں پڑ چکی ہوں۔ اور وہ بھوک کی حیوانی سطح سے بلند ہو چکا ہو۔ بھوکا آدمی انقلاب برپا کرسکتا ہے۔ ادب پیدا نہیں کرسکتا۔ ادب آرٹ اور تہذیب اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب آدمی زندگی کی بنیادی ضرورتوں کو پورا کرنے کی حیاتیاتی کشمکش سے بلند ہو جاتا ہے۔ ترقی پسند آدمی میں ویسی دل چسپی نہیں لے سکتے تھے جیسی کہ کلاسیکی ادیب لیتے تھے۔ ان کا آدمی بھوکا اور کچلا ہوا ہے۔ اس لیے اس کے کوئی ایسے اخلاقی اور انسانی ڈائمنشن نہیں جن کے عرفان اور بیان کے لیے غیر معمولی تخیلی قوتوں کے استعمال کی ضرورت پڑے۔ تخیل کا ایسا استعمال ہمیں فلابیر، بالزاک، چیخوف، ٹالسٹائی، دوستووسکی، منٹو اور بیدی میں نظر آتا ہے جو ایک سماجی آدمی ہی کا بیان کرتے ہیں لیکن ان کا پہلو دار بھرا پرا آدمی ترقی پسندوں کے صحافتی ادب کے کسری آدمی سے بہت مختلف ہے۔ صحافتی افسانہ تخلیق نہیں محض کمپوزیشن ہوتا ہے۔ دسویں جماعت میں مزدور پر مضمون لکھتے تھے۔ جوان ہو کر افسانہ لکھا۔ دونوں کا بنیادی خیال یہی ہوتا ہے کہ مزدور محنت کرتا ہے اور اسے روٹی نہیں ملتی۔ رہا سرمایہ دار کا معاملہ تو اس کی عیاشیوں پر طنز کیجیے اور اسے بوڑھا توندیل اور گنجا بتائیے۔ بوسہ لے تو اس کے منہ کی عفونت سے نازک اندام لڑکی بے ہوش ہو جائے۔ صاف بات ہے کہ لڑکی غریب ہے اور اس کی ماں بیمار ہے، ہمدردی، نفرت، جذباتیت اور طنز کے رائج الوقت سکے افسانہ میں کھنکتے ہوئے ملیں گے ایسی صحافتی صورت حال سے نپٹنے کے لیے ادیب کو غیر معمولی تخیلی طاقت کی ضرورت نہیں پڑتی۔ تخلیقِ فن کے سہل اور سادہ راستے پسند کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تخیل کا دائرۂ عمل سمٹ جاتا ہے۔ بڑا فن کار تخلیقی تخیل کے لیے ایسی جولان گاہیں پسند کرتا ہے جہاں اُن کی صلاحیتیں کڑی آزمائشوں سے گزرنے کے بعد اپنے جوہر بے نقاب کرتی ہیں۔ تخلیقی دائرۂ عمل اگر حوصلہ آزمانہ ہو تو تخیل بھی محدود اور مفلوج ہو جاتا ہے اور اپنی قوتوں کا بھرپورا استعمال نہیں کرسکتا۔ پارٹی لٹریچر پروپیگنڈا آرٹ، کمیٹڈ ادب اور تہذیبی منصوبہ بندی آرٹ کی توانائی کی قیمت پر اخلاقیات کا سودا کرتے ہیں اور ایسے موضوعات سمجھاتے ہیں جو تخلیقی تخیل کے لیے چیلنج ثابت نہیں ہوتے۔

محنت کش عوام پر لکھے گئے ادب کی شاندار روایت مغرب میں موجود ہے۔ یہ ادب مارکسی نقطۂ نظر سے بھی لکھا گیا ہے اور غیر مارکسی نقطۂ نظر سے بھی۔ یہ ادب حقیقت پسند، فطرت پسند تاثراتی، علاماتی تمام اسالیب کا استعمال کرتا ہے۔ مختلف تکنکوں کو اپناتا ہے، مقامی بولیوں کا تخلیقی استعمال کرتا ہے۔ مزدور علاقوں کی فضا کی بھرپور عکاسی کرتا ہے اور مزدوروں کے محض معاشی مسائل ہی نہیں بلکہ ان کے جذباتی، نفسیاتی، جنسی اور اخلاقی مسائل کا بھی ترجمان ہے۔ ان ناولوں میں مزدور بستیوں کی رُوح سمٹ آتی ہے اور بچّوں سے لے کر بوڑھوں تک ہزاروں رنگ برنگ کے کردار حرکت کرتے نظر آتے ہیں۔ لکھنے والوں کا نقطۂ نظر انسان دوست، انقلابی، ہمدردانہ تعلق پذیری یا کلبی بے تعلقی یا مکمل معروضیت کا ہے۔ ترقی پسند تحریک ایسا ایک بھی افسانہ یا ناول پیش نہیں کر سکی جس میں صنعتی شہر کے مزدور علاقہ کی فضابندی ہو۔ چالیوں میں بسنے والوں کی زندگی کا عکس ہو۔ مزدور مردوں اور عورتوں کے جیتے جاگتے کردار ہوں۔ مغرب کا پرولتاری ادب عموماً ان فن کاروں کا لکھا ہوا ہے جو پرولتاری طبقہ سے نکل کر آئے تھے، یا جن کی زندگی کا ایک حصّہ اس طبقہ میں گزرا تھا۔ امریکی ادیبوں کی زندگی کے حالات آپ کو بتادیں گے کہ کسبِ معاش کے لیے انھوں نے ہوٹلوں میں، کارخانوں میں، جہازوں میں، گودی پر حمالی سے لے کر فوج میں سپاہی تک سینکڑوں کام کیے ہیں۔ وہ سخت افلاس کی حالت میں جیے ہیں اور غریب اور پس ماندہ علاقوں میں تاریک کھولیوں میں زندگی کا ایک حصّہ گزارا ہے۔ تجربات کے ایسے ذخیرے سے اُردو فن کار محروم تھا۔ صنعتی شہروں میں اُردو فن کار نے کسبِ معاش کی خاطر کافی جدّ و جہد کی لیکن عسرت اور افلاس میں بھی وہ رہا بنیادی طور پر ایک دانشور EXPATRIOT اور انقلابی۔ انقلابی یوٹوپیا ازم نے اسے گرد و پیش کی زندگی کو فن کار کی نظر سے دیکھنے کے مواقع کم دیے۔ جس طرح منٹو نے بمبئی کی فضاؤں کو لفظوں میں قید کیا ہے کوئی اور فنکار نہ کر سکا۔ منٹو نے ہر آدمی کو ایک فرد کے طور پر دیکھا، اس کے خدوخال، طور طریقوں اور نفسیاتی ساخت میں گہری دل چسپی لی۔ ترقی پسندوں نے فرد کو نہیں عوام اور طبقات میں بٹی ہوئی اقتصادی اکائیوں کو دیکھا۔ کردار نگاری افراد میں دل چسپی لینے سے پیدا ہوتی ہے۔ کیونکہ مظلوم عوام، باغی جنتا انقلابی طبقہ تجریدات ہیں جو خطیبانہ شاعری کے کام تو آسکتی ہیں لیکن فکشن کا ٹھوس مواد مہیا نہیں کر سکتیں۔ حقیقت پسند تخیل جزئیات اور تفصیلات کا خوگر ہوتا ہے۔ وہ محض یہ نہیں کہتا کہ مزدور کھولی سے نکلا بلکہ بتاتا ہے کہ مزدور کیسا ہے اور کھولی کی فضا کیسی ہے۔ وہ محض بیان نہیں کرتا بلکہ دکھاتا ہے اور دکھانے کے لیے وہ نظر چاہیے جو مزدور کے چہرے کے سخت نقوش اور کھولی کے گھلتے ملتے رنگ میں تخلیقی دل چسپی لے۔ ایسی نظر صرف منظر پر مرکوز ہوتی ہے اور وہ جو دیکھ رہا ہے اور وہ جسے یہ منظر دکھایا جا رہا ہے یعنی فن کار اور قاری دونوں منظر سے باہر اور غیر متعلق ہوتے ہیں۔ ترقی پسندوں کے پاس یہ نظر نہیں تھی۔ منٹو کے پاس تھی۔ شخصی اسلوب کے باوجود بیدی کے پاس تھی۔ ترقی پسندوں کا مقصد مزدور کی غربت اور مظلومیت کے بیان کے ذریعہ قاری کے جذبات کو چھونا تھا، جذبات کو چھونے والی اثر پیدا کرنے والی ہمدردیوں کے طوفان جگانے والی زبان تصویر کشی نہیں کرتی کیونکہ تصویر کشی کے لیے ضروری ہے کہ فن کار کی نظر، جس چیز کی وہ تصویر پیش کر رہا ہے اس پر جمی رہے، نہ تو منظر میں وہ جذباتی طور پر شریک ہو نہ قاری کو شریک کرنے کی کوشش کرے۔ خود کے شریک ہونے کا

مطلب ہے منظر کو اپنے جذباتی رنگ میں ڈبو دینا اور قاری کو شریک کرنے کا مطلب ہے کہ یہ دیکھنا کہ قاری پر خاطر خواہ اثر پیدا ہو رہا ہے یا نہیں۔ جذباتیت اور تھیٹریکلزم سے اسلوب کو پاک رکھے بغیر روشنی اور تاریکی کے اس کھیل کو دیکھا نہیں جا سکتا جس سے مزدور کی کھولی یا اس معنی میں کوئی اور منظر عبارت ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں کا مقصد حقیقت کو پیش کرنا نہیں بلکہ قاری کی ہمدردیوں کو جگانا اور نفرتوں کو شدید بنانا تھا۔ مزدور کے لیے ہمدردی سرمایہ دار کے لیے نفرت صاف بات ہے کہ اس مقصد کے لیے ناول اور افسانہ جو بورژوا ہیومنزم اور حقیقت نگاری کے پیدا کردہ تھے اور آدمی کو آدمی کے طور پر یعنی خیر و شر کے مجموعے کے طور پر دیکھتے تھے۔ ترقی پسندوں کی سفید اور سیاہ کی واضح تقسیم اور واضح تصادم کی پیش کش کے لیے بہت سازگار میڈیم نہیں تھے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کے ناول اور افسانہ کا آرٹ پیچیدہ حقیقت کے پیچیدہ بیان کا آرٹ بن گیا تھا۔ اور اسے حکایت، تخئیل اور اخلاقی کہانی کی سادگی کی طرف موڑنا ناممکن تھا۔ کردار بھی ہیرو اور ولن کے سکہ بند دائروں سے نکل کر گہرے اور پیچیدہ ہو گئے تھے اور کم از کم ناول کے فارم میں انھیں نیک و بد کے رُوپ میں دیکھنے کی گنجایش نہیں رہی تھی۔ مہاتمائیت کا دورہ پڑا تو ٹالسٹائی نے بھی تمثیلی اور اخلاقی حکایات لکھیں۔ اس کے عظیم ناولوں کے سامنے ان حکایات کی کیا قیمت ہے۔ یہ حکایات اچھی ہیں کیونکہ ان میں ایک اخلاق پسند مفکر کی دانش مندی کا پَرتو ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کہ وہ بھی ایک عظیم فن کارانہ تخئیل کے ایسے ہی تخلیقی معجزے ہیں جیسے کہ اس کے ناول، ہماری سادہ لوحی ہے۔ ترقی پسندوں پر بھی ایک معنی میں مہاتمائیت ہی کا دورہ پڑا تھا۔ مارکسزم ان کا مذہب، طبقاتی کش مکش ان کا عقیدہ، مزدور اور سرمایہ دار اُن کے اساطیر اور پارٹی آفس ان کا آشرم تھا۔ انسان اور زندگی کی طرف عہد وسطیٰ کی جس ذہنیت کا وہ اعادہ کر رہے تھے اس کے اظہار کے لیے ناول اور افسانہ کا فارم ان کے کام نہیں آ سکتا تھا تاوقتیکہ اسے اخلاقی تمثیل کا رنگ نہ دیا جائے۔ اس کام کے لیے ترقی کی نہیں رجعت کی ضرورت تھی۔ آگے بڑھنے کی نہیں بلکہ کسانوں کے افسانہ نگار پریم چند اور رنڈیوں کے ناول نگار رسوا سے بھی پیچھے جا کر راشد الخیری کے ناولوں کو سرچشمۂ فیض بنانا تھا۔ ترقی پسندوں کے یہاں سب کچھ وہی ہے جو مصورِ غم کے یہاں ہے۔ جذباتی لجلجاپن، رقت انگیزی، اثر آفرینی تعلیمی اور تلقینی رویّہ، مثالی کردار، زبان کی جادو بیانی اور انشائیہ اسلوب۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جن کا حقیقت نگاری کی توانا اور طاقت ور روایت سے دُور کا بھی سروکار نہیں۔

ناول پلاٹ اور کہَانی

بتخانۂ چین

وارث علوی

ناول پلاٹ اور کہانی

ہمارے یہاں عظیم ناول کتنے ہیں اور اب عظیم ناول کے امکانات کتنے رہ گئے ہیں؟ ان سوالوں کے جوابات تو ہم تلاش کریں گے لیکن پہلے لفظ عظیم پر غور کرنا ضروری ہے۔ عظیم کا لفظ ایک ایسے گزرے ہوئے دور کے ساتھ وابستہ ہے جب شعروادب کلاسیکی اُصولوں اور ضابطوں کے پابند تھے۔ جو انحراف اور اجتہاد ہوتا تھا وہ بھی ان اصولوں اور ضابطوں کے دائرے کے اندر ہی ہوتا تھا۔ چونکہ قدیم زمانوں میں نثری اصناف کو زیادہ فروغ نہیں ہوا تھا اس لیے آئین وضوابط کا تعلق بھی شاعری سے زیادہ تھا۔ ناول تو آئی ہی ایک نئی چیز کے طور پر اور عرصۂ دراز تک وہ کوئی باقاعدہ فارم کی شکل اختیار بھی نہ کرسکی کیوں کہ اس کی اسے ضرورت ہی نہ تھی اس لیے اس کے فنی اصول اور ضوابط متعین بھی نہ ہوسکے۔ اس کے عناصر ترکیبی پر بحث ہوتی وہ بھی دوسرے فنون سے مستعار ہوتی۔ مثلاً ناول کی تنقید میں پلاٹ اور کردار پر غوروفکر پر ڈرامے کی تنقید میں پلاٹ اور کردار کے جو مباحث رہے تھے ان کے اثرات پڑتے۔ منظر نگاری کی تحسین میں فن مصوری کی تنقید سے فیض اُٹھایا جاتا غرض کہ کلاسک کے مقابلے میں ناول تو تھی ہی ایک جدید چیز جس کی پرکھ کے پیمانے تنقید ابھی پیدا نہیں کرپائی تھی۔ اس کے باوجود انیسویں صدی کے ناول آج کی ناول کے مقابلے میں کلاسیکی لگتے ہیں کیوں کہ اعلیٰ ناولوں کی مثالوں اور نمونوں سے کچھ NORMS قائم ہوگئے تھے جن کی پیروی آہستہ آہستہ اصولوں اور ضابطوں کی پابندی کی شکل اختیار کرنے لگی تھی۔

ٹالسٹائی دستووسکی، بالزاک، فلابیر، جارج ایلٹ، اور ڈکنس کے ناولوں کے لیے ہم عظیم کا لفظ استعمال کرتے ہیں کیوں کہ سب سے پہلے تو وہ اپنے حسنِ تعمیر ہی سے متاثر کرتے ہیں۔ ایک اچھے ناول میں واقعات اینٹوں کی طرح چنے جاتے ہیں۔ جو باہم مل کر ناول کی ایک سمت کی ڈزائن مکمل کرتے ہیں جب انوکھے اچھوتے منفرد کرداروں کو پیش آنے والے اَن گنت واقعات کو ناول نگار سلیقہ مندی سے بیان کرتا ہے۔ ان کی ترتیب سے پلاٹ کی تعمیر کرتا ہے، پلاٹ میں تجسس، تہہ داری، پیچیدگی اور تصادم پیدا کرتا ہے، ایک مقام اور تہذیبی کمیونٹی میں رونما ہونے والے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ کردار کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی میں پیدا ہونے والی لہروں پر بھی نظر رکھتا ہے۔ اور جب وہ نفسیاتی دروں بینی کو فلسفیانہ بصیرت عطا کرتا ہے تو ناول میں وہ گہرائی اور گیرائی پیدا ہوتی ہے جو اسے عظیم کے لفظ کی مستحق بناتی ہے۔ بے شک ناول کا حجم اس کی عظمت کا ضروری جزو ہے کیوں کہ

انیسویں صدی کے زیادہ تر ناول سینکڑوں صفحات پر پھیلے ہوتے تھے۔ لیکن جس طرح بیسویں صدی میں طویل نظم نامقبول ٹھہری اسی طرح ضخیم ناول بھی کم لکھے جانے لگے۔ اب عموماً ناول ڈھائی سو صفحات سے زیادہ نہیں ہوتے۔ بیسویں صدی کے بعض عہد آفریں ناول تو فی الحقیقت ناولٹ ہی کا حجم رکھتے ہیں۔ مثلاً سارتر کا نوشیا، کامیو کا آؤٹ سائڈر، ہیمنگ دے کا بوڑھا اور سمندر، جائیس کا پورٹریٹ، وغیرہ لیکن ان کے لیے بھی ہم بلا تکلیف عظیم کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ ممکن ہے آپ عظیم کا لفظ تاج محل کے لیے پسند کریں۔ اور چھوٹے بنگلوں کے لیے نہیں لیکن ادب کی دنیا میں چھوٹی ناولٹ کے لیے عظیم کی صفت اتنی گراں نہیں گزرتی۔ ادب میں کمیت کے ساتھ ساتھ کیفیت کو بھی دیکھا جاتا ہے۔

لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ملٹن، اقبال اور جوش کے بلند آہنگ عظیم الشان اسلوب کے مقابلہ میں جدید شاعری کا اسلوب برہنہ، نثری اور کرخت آہنگ لگتا ہے اسی طرح اُنیسویں صدی کی ناولوں کے ارفع حُسنِ تعمیر کے مقابلہ میں جدید ناول بھی مختصر، محدود اور یکسمتی لگتی ہے۔ عموماً تنقید ان کے لیے عظیم کی جگہ اہم اور معنی خیز اور دل چسپ کے لفظوں پر قناعت کرتی ہے۔ جدید ناول نگار جب کلاسیکی ناول پر اعتراضات کرتے ہیں تو ان کی نوعیت بھی وہی ہوتی ہے جو جدید شاعروں کی کلاسیکی شاعروں پر اعتراضات کی ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ وہ ڈکشن کے شاعر ہیں۔ جو کثرتِ استعمال سے کلیشے بن گیا ہے وہ ایک بنی بنائی دُنیا میں سانس لیتے ہیں جو ہماری ریزہ ریزہ دنیا سے مختلف ہے وغیرہ وغیرہ۔ اس کا جواب ملٹن کے ایک حامی نقاد نے یہ دیا ہے کہ مثلاً اگر تاج محل کا فنِ تعمیر بنگلوں اور فلیٹ کا ماڈل فراہم نہیں کرسکتا تو اس میں تاج محل کا کیا تصور۔ دراصل کلاسک سے انحراف کا یہ مسئلہ تخلیقی فن کار کی ضرورت سے پیدا ہوا ہے۔ اور یہ مسئلہ قاری یا نقاد کا ہے ہی نہیں۔ شاعر کہہ سکتا ہے کہ اب وہ ملٹن یا اقبال یا جوش کی طرح شعر نہیں کہہ سکتا۔ قاری یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ ان شاعروں کو پڑھ نہیں سکتا چنانچہ جب آندرے ژید نے لکھا کہ چارلس ڈکنس کو پچیس سال کی عمر میں آدمی کو پڑھ لینا چاہیے تو اس وقت جب ژید نئی ناول کا تجربہ کررہا تھا یہ بات اچھی لگی تھی۔ آج ژید کی ناولیں وقت کی دست برد سے بچ نہیں سکیں۔ اور ڈکنس ہر عمر کے آدمی کے لیے آج بھی سرچشمۂ مسرت و بصیرت ہے۔ بڑے ادب اور تجرباتی ادب میں یہی فرق ہے کہ بڑا ادب وقت کی کسوٹی پر کسا جاچکا ہوتا ہے اور تجرباتی ادب کو اس کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔

لیکن اُردو میں شروع سے ناول کا مطالعہ بہت مقبول رہا ہے اور مقبولِ عام ناول بڑی تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں تاریخی، مذہبی، اصلاحی اور سماجی ناول خواتین کے ناول اور سراغ رسانی کے ناول بھی شامل ہیں ایسی ناولیں ہزاروں کی تعداد میں لکھی گئی ہیں اور آج بھی لکھی جارہی ہیں۔ اس سے یہ تو ثابت ہوتا ہے کہ اُردو والے ناولوں کے بھی اتنے ہی رَسیا ہیں جتنے کہ دوسری زبانوں والے ہوتے ہیں۔ اُردو میں اچھی ناولوں کی کمی کو یہ کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا کہ اُردو والے شاعری کے زیادہ شوقین ہوتے ہیں۔ شروع سے ہی اُردو میں ناول پڑھنے والوں کا حلقہ بہت وسیع رہا ہے۔ اُردو کے مرکزی علاقوں کا کیا ذکر گجرات کے دیہاتوں میں

مسلمان شرفا کے گھروں میں نذیر احمد، پریم چند، راشد الخیری، عبدالحلیم شرر، فدا علی خنجر، اور صادق سردھنوی کے ناول میں نے دیکھے ہیں۔ انھیں دیمک چاٹ گئی اور اب ان الماریوں پر خاک اُڑتی ہے کیونکہ شرفا میں اُردو کا چلن نہیں رہا۔ اگر رہا ہوتا تو نئے اور پاپلر ناول نگاروں کی چیزیں ان کے یہاں موجود ہوتیں۔ بہر حال اُردو میں ناول کی اتنی گرم بازاری کے باوجود مقبولِ عام، تفریحی اور بازاری ناول زیادہ ہیں اور ادبی ناول بہت کم۔ اتنے کم کہ انھیں انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے اُردو ناولوں پر پی ایچ ڈی کرنے والوں کو تو ایک گونہ شرمندگی رہتی ہوگی کہ معاملہ جھٹ پٹ ختم ہوگیا اور حقِ نمک ادا نہ ہوا۔ ان کی حالتِ زار بھی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ منوں مٹی تلے دبے ہوئے ہاڑ پنجروں میں وہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان میں نفسیاتی گہرائی کتنی تھی، کردار کا کاٹھا اور پلاٹ کا جوڑ توڑ کس نوع کا تھا۔ ان مقالوں کی افادیت سے مجھے انکار نہیں۔ ان سے کچھ نہ کچھ علم بہر حال حاصل ہو ہی جاتا ہے۔ لیکن یہ علم منفی ہوتا ہے۔ ہم ان ناولوں کے متعلق کچھ جان لیتے ہیں۔ جن کے متعلق ہم جاننا نہیں چاہتے اور اب جان کر پھر سے انجان بننے ہی میں عافیت نظر آتی ہے۔ یہ بات میں قاری کے نقطۂ نظر سے کہہ رہا ہوں۔ محقق اور ادب کے فاضل کے لیے ان تمام باتوں کا علم ضروری ہے جن سے ادب عبارت ہے۔ یہ لوگ ادب کی تعمیر کرتے ہیں۔ فن کار ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ قاری اس کا مطالعہ کرتا ہے۔ دھندے الگ الگ ہیں اس لیے لچھن بھی دھندوں کی مناسبت سے پیدا ہوتے ہیں۔ بگڑے ہوئے لچھن سدا سے قاری کے رہے ہیں اس لیے کہ ادب کو وہ صرف بھوگنا چاہتا ہے جن چہروں کا غازہ اتر گیا ان کی طرف وہ نظر نہیں کرتا۔ محقق جھرّیوں میں حُسن تلاش کرتا ہے۔ ڈاکٹریٹ کے مقالہ نگاروں کو ہر ناول میں کوئی نہ کوئی خوبی نظر آ ہی جاتی ہے۔ قاری کے لیے ناول کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ پڑھا جاسکے جو نہیں پڑھا جاسکتا اس کے متعلّق وہ صرف اتنا کہتا ہے ''حق مغفرت کرے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں''، شاعری تو اپنے آہنگ، اپنی غنائیت اور خطابت کے زور پر بھی مسحور کیے رکھتی ہے، نثر کے پاس ایسا کوئی سحر طراز آہنگ نہیں ہوتا۔ محض زبان و بیان کی خاطر کوئی ناول نہیں پڑھتا۔ قاری ناول میں صرف چہرہ بشری نہیں بلکہ پورا سراپا دیکھتا ہے۔ ایک ناکام ناول کے بھی بعض اجزا دل چسپ ہوتے ہیں لیکن یہ اجزا ناول کو ناکام ہونے سے بچا نہیں سکتے۔ محض زبان کی شیرینی کی خاطر قاری خراب کردار نگاری یا واقعہ نگاری کو برداشت نہیں کرتا۔ بعض ناول وقتی طور پر کامیاب ہیں۔ لیکن جن معاشرتی حالات یا ادبی فیشن پرستی نے انھیں مقبولیت عطا کی ہوتی ہے ان کے ختم ہوتے ہی وہ بھی اپنی موت مَر جاتے ہیں۔ زرِ عیار وہی ہے جو وقت کی کسوٹی پر کھرا ثابت ہو۔ حالات اور مذاقِ سخن کی تبدیلی کے باوجود جو ناول ہر نسل، ہر طبقہ اور ہر گھر کے لوگوں کے لیے مسرّت اور بصیرت کا سرچشمہ بنی رہتی ہے وہی عظیم ہے۔ ایسی کتنی ناولوں کے نام اُردو میں گنوا سکتے ہیں۔ امراؤ جان ادا؟۔ ٹھیک ہے۔ گئودان بھی ٹھیک ہے، حالانکہ کہ یہ امر متنازعہ فیہ ہے کہ وہ اُردو میں لکھی گئی یا ہندی میں۔ اگر گئودان اُردو کی ناول ہے تو احمد علی کی ''دہلی کی ایک شام'' بھی اُردو ہی کی کہی جائے گی۔ حالاں کہ احمد علی نے اسے انگریزی میں لکھا۔ ترجمہ میں دہلی کی ٹکسالی زبان کا جو لطف ہے وہ انگریزی میں کہاں۔ احمد علی کی افسانوی زبان دہلی کی ٹکسالی اُردو

ہی ہے اور اگر وہ یہ ناول اُردو میں لکھتے تو اسی زبان میں لکھتے۔ گماں گزرتا ہے کہ انھوں نے ترجے پر نظر ضرور ڈالی ہوگی۔

جب سے عسکری نے مضمون لکھا ہے ''دہلی کی ایک شام'' کے ساتھ عزیز احمد کی ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' بطور اجتماعی ناولوں کے ایک دوسرے سے نتھی ہوگئے ہیں۔ اب آپ اس فہرست میں عصمت کی ''ٹیڑھی لکیر'' بھی شامل کر لیجیے کہ تمام کمزوریوں کے باوصف وہ ہماری بڑی ناول ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' ہمارے اس قلیل سرمایہ میں گراں بہا اضافہ ہے۔

اگر قرۃ العین حیدر اپنی شاندار ناولوں کو لے کر نہ آتیں تو ہمارے ڈزن پورے نہ ہوتے۔ عبداللہ حسین اور انتظار حسین نے کچھ اضافہ کیا۔ لیکن پھر مطلع صاف ہوگیا۔ نئے لکھنے والوں سے افسانہ سنبھل نہیں سکا تو ناول کا کیا ذکر۔ سوائے عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کے کوئی ناول نگار اتنا بڑا بھی نہیں کہ اس کے یہاں میجر اور مائنر یعنی بڑی اور چھوٹی تخلیقات کی تفریق بھی کی جائے۔ دوسرے درجے کے ناولوں کی روایت جو ہر زبان میں دنیائے افسانہ کی ریڑھ کی ہڈی ہوتی ہے۔ وہ ہمارے یہاں کیسے تشکیل پاتی جب کہ ایک اچھا ناول لکھنے کے بعد بانجھ ہو جانا ہمارے ناول نگاروں کا عام وطیرہ ہے۔

ایسا کیوں ہوا؟۔ مقبول عام ناول اتنی کثیر تعداد میں اور اچھے ناول اتنی کم تعداد میں کیوں سامنے آئے۔ یہ سوالات مشکل ہیں لیکن ان کے جواب تلاش کرنے چاہئیں۔ چاہے جواب نہ ملیں لیکن تلاش وتجسس سے فکر ونظر کی نئی سمتیں دریافت ہونگی۔

ہمارے یہاں نثر بہت دیر سے شروع ہوئی۔ نثر لکھنے والے تو پیدا ہوئے لیکن نثر کے فن کار بہت دیر میں پیدا ہوئے۔ فن کار سے مطلب ان لوگوں سے ہے جو نثر کا استعمال تخلیقی اور تخئیلی طور پر کرتے ہیں۔ زیادہ تر ناول نگار تاریخی سوانحی، صحافتی، مختصر یہ کہ کتابی زبان لکھتے تھے۔ وہ واقعہ نگاری اور کردار نگاری کے لیے بھی تخئیل پر کم اور زبان پر زیادہ بھروسہ کرتے تھے۔ خوبصورت تراکیب، محاوروں اور ضرب الامثال سے مزین پیراگراف لکھ کر انھیں اطمینان ہوجاتا تھا۔ واقعہ فی نفسہٖ کیسا ہے، تصویر اُبھری ہے یا نہیں، کردار میں جان پڑی ہے یا نہیں اس کی انھیں فکر نہیں ہوتی تھی۔

ناول کا سب سے بڑا کام دریافت ہے، انکشاف ہے، صداقت کی تلاش ہے۔ حقیقت کی تھاہ پانے کی کوشش ہے۔ یہ لوگ راسخ العقیدہ تھے۔ مذہبی تھے۔ تنگ نظر اور دقیانوسی تھے۔ ان کی چند بنی بنائی رائیں تھیں۔ موروثی تصوّرات تھے۔ فرسودہ اور پارینہ خیالات تھے،..... پردے کے متعلق، عورتوں کی آزادی کے متعلق، مشرق ومغرب کی کشمکش کے متعلق ان کی چند رائیں تھیں۔ اور انھوں نے ناولوں کے ذریعہ اپنی رایوں اور خیالات کا پرچار کیا، سماج سدھار کا کام کیا۔ تقریریں کیں، ارے سگھڑ بیبیوں کے لیے ناولوں میں لباسوں کی ڈزائن تک چتر کر رکھ دیں۔ ناول کی تکنک کے ذریعہ ناول نگار کردار کے باطن میں جھانکتا ہے، انسانی عمل کے حقیقی سرچشموں کی تھاہ پاتا ہے۔ جن باتوں کو وہ حقیقی زندگی میں سمجھ نہیں پاتا انھیں افسانہ کی تخلیقی دنیا میں سمجھتا ہے۔ عام پسند لکھنے

والوں کو تو صرف اپنے خیالات پیش کرنے تھے، اور یہ وہی خیالات تھے جو سماج کے دقیانوسی طبقہ کو پسند آتے تھے اس طرح وہ سماجی شوئنزم کو پروان چڑھاتے تھے۔ ناول کے ذریعے جمود کو توڑنا، مسلمہ عقائد کو للکارنا، خود اطمینانی کو ضرب لگانا، خلل پیدا کرنا، چونکانا، ہڑبڑانا، ان کے دستور العمل میں نہیں تھا۔

ہر ناول ایک نئی کتاب ہوتی ہے۔ ایک نیا تخلیقی تجربہ ہوتا ہے۔ عام پسند لکھنے والے ایک ہی فارمولا کے مطابق تمام ناولیں لکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے لیے ناول نویسی ایک میکانکی عمل تھا۔ فن کار کے لیے ایک منظر تعمیر کرنا ایک واقعہ کی نفسیاتی گہرائیاں ناپنا، ایک موڈ، ایک کیفیت، ایک جذباتی فضا کو قلم بند کرنا، ایسے لفظ تلاش کرنا، جو ذہن میں حسی پیکروں کے دیے جلائیں، تصویروں کا نگار خانہ کھول دیں، معنی کے موتیوں سے فکر ونظر کو مالا مال کر دیں۔ ایک فن کار کے لیے یہ کام جگر خون کرنا ہے، لہو میں انگلیاں ڈبونا ہے۔ زخمِ دل جمع کرنا ہے، شب زندہ داری اور رہبانی ریاضت ہے۔

پھر فن کاری دلِ وجود کو چیرتی ہے۔ زندگی کے بنیادی المیوں کا عرفان حاصل کرتی ہے۔ دردمندی کے آداب سکھاتی ہے۔ اور ان سوالات کے روبرو لاکر کھڑا کر دیتی ہے جو مشیتوں کی نبض کی دھڑکنوں کو بڑھا دیتے ہیں۔ اور جن سے نظامِ کائنات خلل پذیر ہوتا ہے۔

ان صفات کے بغیر فن کارانہ تخئیل کی تشکیل نہیں ہوتی، ہاں نثار اور ماجرا نویس۔ اور تک بند پیدا ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں فن کار پیدا ہوئے لیکن افسانہ نگار کی صورت میں۔ خود پریم چند کی ناول نگاری کا قد ان کی افسانہ نگاری کے سامنے چھوٹا ہے۔ عام پسند ناول سنجیدہ ادبی ناولوں کا ماڈل ہی سامنے رکھتا ہے لیکن فن کارانہ تخئیل کی کمی کے سبب وہ ڈرامے کو میلوڈراما۔ المیہ کو رقت انگیز، تعجب خیز کو سنسنی خیز اور طربیہ کو مضحکہ خیز بنا دیتا ہے۔ اس معاملہ میں فن کارانہ تخئیل بہت ہی نستعلیق، نفیس اور چوکسائی کا حامل ہوتا ہے۔ ان لفظوں سے یہ نہ سمجھا جائے کہ یہ تخئیل، اشرافیہ کی پاکیزگی اور نفسیات پسندی لیے ہوتا ہے۔ نہیں نہیں۔ وہ کافی بازاری بھی ہوتا ہے کیوں کہ ناول نگار کو شاعر کی مانند سیر گلزار کی مراعات حاصل نہیں ہوتیں۔ اسے تو گلی کوچوں، بازاروں اور کوٹھوں تک کی خبر رکھنی ہوتی ہے۔ یہ تو خیر زندگی کے مشاہدے کی بات ہوئی۔ فن کی سطح پر بات کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ بڑا ناول نگار آرٹی شخصیت کا مالک نہیں ہوتا۔ چنانچہ عام پسند ناول کی طرف بھی اس کا رویہ چھوئی موئی کا نہیں ہوتا۔ کیا دوستوئسکی کا جرم وسزا اپنی اصل میں قتل، خون تلاش تفتیش اور سراغ رسانی کی کہانی نہیں ہے۔ دراصل ہائی آرٹ میں بھی پیروڈی اور نقل کی بہت گنجائش ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو ہر ناول دوسرے ناول کے ماڈل پر ہی لکھا جاتا ہے۔ طبع زادگی کا ایسا تصور کہ اس میں نقل اور مشابہت کا شائبہ تک بھی نہ ہو ادب کی دنیا میں چلتا نہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ اُن زبانوں میں اعلیٰ ناول کثیر تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں دوئم درجہ کے ناولوں کی روایت مضبوط ہو اور عام پسند ناولوں کے نمونے کم از کم ایک اچھی تحریر اور ٹکنکل خوبیوں کے سبب قدرے احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہوں۔ یعنی اگاتھا کرسٹی کا نام، جس طرح ہم اظہار اثر کا نام لیتے ہیں، اُس سے کچھ مختلف انداز سے لیا جاتا ہو۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ معاشروں میں تحریر کا فن اتنا عام ہوتا ہے کہ

اچھے ڈھنگ سے لکھے ہوئے ناولوں کی وہاں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ ان ناولوں کی ادبیت بھی اتنی نظر فریب ہوتی ہے کہ عام پڑھنے والوں کو وہ اچھے خاصے ادبی ناول معلوم ہوتے ہیں البتہ ذوقِ سلیم فوراً انگشت نمائی کر دیتا ہے کہ ان کی ادبیت اور ان کا آرٹ سب سطحی اور پُر فریب ہے۔ گویا ایک اچھے فن کارانہ ناول کو تو زبان کی چاشنی، اسلوب بیان کی شائستگی، اور ادبی رکھ رکھاؤ کی بھی بہت سی پُر فریب منزلوں سے گزر کر اپنی حقیقی تخئیلی اور تخلیقی طاقت کا لوہا منوانا پڑتا ہے۔ حساس تنقیدی شعور ہی ان نزاکتوں کا پارکھ بن سکتا ہے۔ فن کی دنیا میں بھی ہزاروں نہنگوں کے منہ سے بچ کر نکلتا ہے تو قطرہ گوہر بنتا ہے۔ اسی لیے اعلیٰ فن پارے موتیوں ہی کی مانند کم یاب اور گراں قدر ہوتے ہیں۔

ہمارے یہاں افسانے لکھے گئے، ناول نہ لکھے گئے اس کی وجہ؟ ادب کے زاویہ سے دیکھیں تو شاید غزل کی مانند فکشن میں بھی ہم ریزہ خیالی کو زیادہ پسند کرتے ہوں۔ زندگی کی ایک مکمل تصویر کی بجائے اس کی مختلف جھلکیاں دکھانا ہمیں زیادہ پسند آتا ہو۔ لیکن یہ دلیل اطمینان بخش نہیں۔ ہمارے یہاں تاریخ، سوانح اور خطوط کے بہت اچھے باکمال نمونے ملتے ہیں جو ناول نویسی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ داستانوں کی بھی شاندار روایت رہی ہے۔ پھر عام پسند ناول تو ہزاروں کی تعداد میں لکھے گئے۔ ادب کی سطح پر اس سوال کا کوئی اطمینان بخش جواب نہیں ملتا۔

معاشرتی زاویہ سے سوچیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے روایت پسند معاشرے نے ایسے کردار پیدا نہیں کیے جو انفرادیت کے حامل ہوں اور ناول وجود ہی میں بورژوا انفرادیت کی ترجمانی کرنے کے لیے آیا تھا۔ آوارہ گردی کے ناول بھی ایک فرد کی خارجی مہمات کی کہانی سُناتے اور نفسیاتی ناول اس کے اندرونی ہیجانات کی ترجمانی کرتے۔ ہمارے عام پسند ناولوں میں انسانی رشتے بندھے ٹکے تھے۔ ان رشتوں کی آدرشی صورتیں بھی طے شدہ تھیں۔ اچھے شوہر اور سگھڑ بیوی کے گنوں سے سب واقف تھے۔ سگھڑ پن کے باوجود عورت کی، کسی عورت کی، یوں کہیے کہ ایک انفرادیت کی حامل عورت کی زندگی کیوں محرومیوں کی آماجگاہ اور المیہ کا شکار بنتی ہے، اس سمت ہماری روایت پسند فکر نے کبھی سوچنے کی کوشش نہ کی۔ ہم اس عقیدے کے پابند رہے کہ سلیقہ مندی سے زندگی پھولوں کی سیج بن سکتی ہے۔ تھوڑی بہت خوش حالی ہو، ذمہ داریوں کا احساس ہو، ایثار نفسی ہو تو بے شک بن سکتی ہے۔ بہت سے لوگوں کی بنتی بھی ہے۔ لیکن کسی ایک جگہ پھولوں کی سیج میں سانپ کہاں سے سرسرانے لگتا ہے، وہ کون سا اندرونی تشدد ہے، تاریک قوتیں ہیں جو حسین خوابوں کی کشتی کو چٹانوں سے ٹکرا کر پاش پاش کر دیتی ہیں، ان تجربات سے ہم نہیں گزرے گویا بڑی حد تک ہم آدرشی، رومانی اور جذباتی تھے۔ آدرش وادنے ہمیں اصلاح پسند بنایا۔ ہم نے ایسی ناولیں لکھیں جو خوش حال زندگی کی جڑی بوٹیاں تھیں۔ سکھی گرہست جیون کی کُنجیاں تھیں۔ رومانیت نے نرم و نازک، کومل کومل، ستھرا ستھرا نوجوان تراشا۔ اسے ہر بُرائی کی جڑ سماجی جبر میں نظر آئی۔ ترقی پسندی اور اشتراکیت نے خیر و شر کی اس ثنویت پر مہر توثیق لگائی۔ ناول نگاروں کے ہاتھ سے وہ فرد پھر سے نکل گیا جس کی منفرد شخصیت خیر و شر کی رزم گاہ تھی۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ہولناک

جرائم کو پالنے والا۔ اور بیواؤں اور عورتوں کے خلاف ہلاکتوں کو رَوا رکھنے والا اس مذہب زدہ دقیا نوسی ہندوستانی سماج کے خلاف مکمل بغاوت کرنے والا ایک ہیرو ہمارا فکشن پیدا نہ کرسکا۔ آدرش واد اور رومانیت نے ہمیں حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کا موقع نہ دیا اور ناول نے تو حقیقت نگاری کی کوکھ ہی سے جنم لیا تھا۔ آدمی ناول لکھتا ہی اس لیے ہے کہ وہ حقیقت کی تہہ کو پہنچ جائے۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ اُردو افسانہ نے بھی اپنا فن کارانہ مقام حقیقت نگاری کے ذریعہ ہی پایا۔ ورنہ رومانی افسانے ادبِ لطیف یا سوائے تجلیجی انشا پردازی کے اور تھے کیا۔

اور ہمارے معاشرے کا تیسرا عیب جذباتیت ہے۔ جذباتیت حقیقت کے عرفان کی راہ میں مانع ہوتی ہے۔ جذباتی آدمی عورت کو عورت کے طور پر ایک انسان کے طور پر دیکھ نہیں پاتا۔ وہ اسے دیوی بناتا ہے، پاکیزہ بناتا ہے اس کے حقیقی دکھ کو نہیں پہچانتا کیوں کہ ان آنسوؤں کو اس نے دیکھا ہی نہیں جو رات کی خموشیوں میں بہائے جاتے ہیں۔ اس لیے عورت کے دُکھ کا اس کا تصوّر جذباتی ہے۔ غیر انسانی ہے، جھوٹا ہے، ہماری فلموں، ٹی وی سیریلوں اور ناولوں میں عورت کی بپتا اتنی اذیّت ناک اور تکلیف دہ ہے کہ اس کا نظارہ ناقابلِ برداشت ہوجاتا ہے۔ محرم کے ذاکروں کی طرح ان پیشہ دروں کا کام بھی رُلانا ہوتا ہے۔ روکر آدمی محسوس کرتا ہے کہ وہ انسانیت کے غم میں شریک ہوگیا، رحم دل اور اچھا بن گیا۔ بعینہ اسی طرح کہ نماز پڑھ کر یا مندر جا کر آدمی سمجھتا ہے کہ وہ نیک بن گیا، اچھا بن گیا۔ کاش آدمی کا اچھا بننا اتنا آسان ہوتا۔ حقیقت بیں نظر ظواہر کا فریب نہیں کھاتی۔ زرّیں نقابوں کے پیچھے عیار اور سفاک چہروں کو دیکھتی ہے۔ جذباتیت مکروہ چہروں پر زرّیں نقاب ڈالتی ہے۔ ستم گر کا دل پلٹا کر کے اس کے تمام گناہوں کو آنسوؤں میں ڈبو دیتی ہے۔ جذباتیت ظالم کو اتنا ظالم بناتی ہے کہ وہ حیوان بن جاتا ہے۔ عیاشی کے خلاف لکچر پلانا ہے تو عیاشی کی ایسی تصویر پیش کرتی ہے جو کسی آدمی پر صادق نہیں آتی۔ ہماری فلموں میں شراب کا جام اسی کے ہاتھوں میں نظر آتا ہے جو قتل کرنے والا ہے، یا معصوم لڑکی سے زنا بالجبر۔ ان فلموں کو دیکھ کر غزل کی خمریات کے دفتر کو نذرِ آتش کرنے کو جی چاہتا ہے۔ ماں کی محبت کا وہ جذباتی بیان ہوتا ہے کہ ہر آدمی احساسِ گناہ میں مبتلا ہوجاتا ہے کہ اس نے اپنی ماں کو اس بے پناہ طریقہ سے کیوں نہ چاہا۔ بیٹے کی سعادت مندی کو دیکھ کر ہزاروں نوجوان خود کو لفنگا محسوس کرنے لگتے ہیں کہ انھوں نے اپنے باپ کو کیوں احمق سمجھا جو کہ فی الحقیقت وہ تھا۔ ایسی آدرش تصویروں کا ایک رمز یہ بھی ہے کہ آدمی مکمل انسان کو دیکھ کر تسکین محسوس کرتا ہے کیوں کہ اسے پرستش کے لیے ایک اور بُت ہاتھ لگتا ہے۔ حقیقت نہیں آدرش اس کے لیے جینے کا سہارا بنتے ہیں۔ رومانی ذہن پھر خواب کی دنیاؤں میں جینے لگتا ہے۔

ہمارے یہاں ناول نہیں تو اس کا بدیہی سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں فن کار نہیں تھے۔ لکھاڑ تھے نثّار تھے۔ انشا پرداز تھے، صحافی اور سُدھارک وادی تھے، مولوی، مبلّغ اور معلّمِ اخلاق تھے فنکار نہیں تھے اسی لیے ہمارے افرادِ معاشرہ ہی کی مانند موروثی تصوّرات کی نرم نرم فضاؤں میں سانس لیتے تھے۔ حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کرتے تھے، تجربات کو اپنی کھال پر نہیں جھیلتے تھے، زندگی کا زہر نہیں پیتے تھے، آتش نوا کیسے بنتے جب کہ

نیل کنٹھ ہی نہیں بنے تھے کیوں کہ زندگی کے سمندر کو بلونے سے ڈراتے تھے۔ اردو نے فن کار اس وقت پیدا کیے جب افسانہ نگار حقیقت پسند بنا۔ پریم چند میں جیسے جیسے حقیقت نگاری کا عنصر بڑھتا گیا ان کے اندر کا فن کار توانا ہوتا گیا۔ منٹو اور بیدی میں حقیقت نگاری اپنے عروج پر پہنچی اسی لیے وہ ہمارے سب سے بڑے فن کار ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں آدرش پسندی رومانیت، اور جذباتیت تینوں ان کی فن کارانہ تکمیل کی راہ میں حائل رہیں۔

مغرب میں ناول اس لیے پھلا پھولا کہ رینا ساں کے بعد مغرب کا معاشرہ زیادہ عقلیت پسند بنا اسی لیے حقیقت نگاری کا چلن ہوا۔ کلیسا کے زیر اثر جو ایک اجتماعی معاشرہ تھا وہ صنعتی تمدن اور بڑے شہروں میں دیہی آبادی کی منتقلی کے سبب بکھر گیا اور آدمی بطور ایک فرد کے اپنی شناخت قائم کرنے لگا۔ ناول نے اس شناخت کو قائم کرانے اور رومانوں کے ہیرو اور ہیروئن کی بجائے عام آدمی کی فردیت کا احترام کرنے کے کام کو آگے بڑھایا۔ آدمی اجتماعی آدرشوں کے لیے کھاد نہیں بلکہ اس کا اپنا ایک وجود، اپنی ایک زندگی ہے جسے وہ اپنے طور پر جینا چاہتا ہے۔ اس آدمی کی زندگی کے سفر کی آزمائشوں، مرحلوں، صحیح یا غلط فیصلوں، بنتے یا بگڑتے رشتوں، اُلجھنوں اور سماجی نشیب و فراز کی ہوش رُبا کہانیاں ناول اور افسانے نے سنائیں۔ اُردو میں حقیقت نگاری کی تیز دھوپ میں پک کر افسانہ اپنی پختگی، برنائی اور شباب کو پہنچا۔ اُردو ناولوں نے حقیقت نگاری کے امکانات کو ابھی پورے طور پر کھنگالا بھی نہیں تھا کہ جدیدیت کے اسطوری اور علامتی تصورات کے سوکھے بادلوں تلے حقیقت نگاری کا سورج گہنا گیا۔ ناول اور افسانہ کے ترکیبی عناصر، مثلاً کہانی، پلاٹ، کردار، واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، منظر نگاری، مکالمہ، تہذیبی آئینہ داری، نفسیاتی دروں بینی سب کچھ ملیا میٹ ہوا۔ علامت کا ایک چنا فکشن کی بھاڑ کیا جھونکتا۔ دراصل جدید افسانہ کا پورا بحران حقیقت نگاری کی ذمہ داری قبول نہ کرنے کا نتیجہ تھا۔ حقیقت نگار فنکار پر پورے ایک دَور کی زندگی اس کے روحانی بحران اور تہذیبی انتشار، بدلتی ہوئی اخلاقی قدروں، آزمائشوں سے گزرتے ہوئے انسانی رشتوں، تشدد، شقاوت، اور ناانصافی کی سراٹھاتی تاریک قوتوں اور ٹکڑے ٹکڑے ہوتے ہوئے معاشرے اور پارہ پارہ ہوتی ہوئی انسانیت کی عکاسی، تفہیم اور شیرازہ بندی کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ وہ صحیح معنی میں اپنی ناولوں کے ذریعہ کائناتِ اصغر کی تخلیق کرتا ہے۔ حقیقت نگاری بلند حوصلہ فن کار کی طالب ہوتی ہے۔ ایک علامت کی انشا پردازانہ میناکاری نے جس طرح ہمارے یہاں رومانیت اور جذباتیت کے دروازے کھول دیے ہیں۔ اس نے ناول نگاری کے امکانات بالکل ختم کردیے۔ عظیم ناول کا کیا ذکر اب تو ناول لکھے ہی نہیں جاتے۔ قرۃ العین حیدر کی تخلیقات تو اردو ناول کے لق ودق، اجاڑ اور بیابانی منظر نامے کی ویرانی کو شدید سے شدید تر کرتی ہیں۔ یہ دو چار چھینٹے تو اور آگ لگا دیتے ہیں۔

کہانیوں کا سراغ آپ لوگ کہانیوں، مذہبی حکایتوں، کلیلہ ودمنہ، ایسپ اور آڈیسی کی کہانیاں، ہتوپدیش، کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیاں اور الف لیلہ وغیرہ وغیرہ میں لگا سکتے ہیں۔ ناول میں کہانی کا عنصر ناول کو کہانیوں کے اس سرمایہ سے مشابہت بخشتا ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کہ ناول ان کی ارتقائی شکل ہے غلط ہے۔ بقول

والٹرایلین کے یہ بالکل ایسی ہی بات ہوگی کہ بیل گاڑی کو جدید موٹر کار کی ابتدائی شکل کہا جائے۔ داستانوں میں تو دل چسپی کا وہ عنصر بھی نہیں ہوتا جس کی ضامن کہانی ہوتی ہے۔ طلسمِ ہوش رُبا اور بوستانِ خیال میں طلسمات، اور لڑائیوں اور معاشقوں کا ایک جیسا یک آہنگ اور تکرار کا مارا ہوا کارخانہ ہے جو صرف اسالیب بیان کیشعبد وں کے ذریعہ قاری کی توجہ کو گرویدہ رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ بطور قصہ کہانیوں کے ان داستانوں کا مرتبہ الف لیلہ اور کتھا سرت ساگر سے بہت کم ہے۔ کہانیاں بنانا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ آپ اپنے بچّوں کے سامنے کوئی کہانی کہنے کی کوشش کیجیے۔ دومنٹ میں ہی پتہ لگ جائے گا کہ شیطان کے یہ پُر کالے آپ کو کیسا مہابلی قسم کا مہابور سمجھ رہے ہیں۔ آپ کے لیے بہتر یہی ہے کہ بچّوں کو ڈانٹ کر سُلا دیں۔ اور پھر میز کے سامنے بیٹھ کر کہانی بغیر کا علامتی افسانہ مکمل کرلیں۔ کہانی کا آغاز درمیان اور انجام ہوتا ہے۔ کہانی ارتقا پذیر ہوتی ہے۔ حیرت اور تجسس کا عنصر رکھتی ہے۔ سبق آموز ہوتی ہے۔ فکر انگیز، دانش مندانہ، بصیرت افروز، ظریفانہ، نکتہ آفریں طنزیہ یا خوش طبع ہوتی ہے۔ زبان کے معاملہ میں کفایت شعاری اس کا دستور ہے۔ تکرار سے وہ گھبراتی ہے اور طول بیانی سے پرہیز کرتی ہے۔ چوسر، بکاچیو اور لافاتنین کی کہانیاں ایسپ اور ہومر کی کہانیاں پنچ تنتر، ہتوپدیش، اور سنگھاسن بتیسی اور کتھا سرت ساگر اور الف لیلہ کی کہانیاں۔ جوامع الحکایات اور گلستاں اور بوستاں کی کہانیاں کہانی کی محولہ بالا تمام صفات کی حامل ہیں۔

لیکن داستانوں اور رومانوں میں کہانی کی یہ قسم نہیں ملے گی۔ اول تو ان میں کوئی ایک مرکزی کہانی تو ہوتی نہیں۔ دوئم ہیرو کو پیش آنے والے واقعات بھی باہم مل کر کسی کہانی کی نیو نہیں ڈالتے بلکہ ایک فارمولا کے تحت ہیرو کسی پری کی تلاش میں نکلتا ہے، طلسم میں گرفتار ہوتا ہے۔ اسمِ اعظم سے طلسم توڑتا ہے، پَری کا وصال نصیب ہوتا ہے۔ اور پھر کسی دوسری مہم پر آگے نکل جاتا ہے۔ واقعات کی کڑیاں کہانی کو طول دیتی جاتی ہیں اور یہ سلسلہ کہانی کی ساخت یا ہئیت کی تشکیل کیے بغیر بڑھتا رہتا ہے۔ ان واقعات سے کوئی سبق، کوئی عبرت، کوئی بصیرت، کوئی دانش مندی، زندگی کی گتھی کا حل، یا کوئی جذباتی تسکین حاصل نہیں ہوتی۔ داستان میں جو کچھ مزا ہے وہ زبان کا ہے۔ جو بے دریغ لفظوں کا استعمال کرتی ہے۔ ذہن زبان کے نشار تلے گھٹن بھی محسوس کرتا ہے۔ اور مسحور بھی ہوتا جاتا ہے۔ زبان کا پورا استعمال اپنی طاقت، طلاقت، پھیلاؤ اور تلاطم خیزی کے ذریعہ ذہن کو مرعوب، مسحور اور مغلوب کرنے کا ہے۔ زبان کسی بھی سطح پر آپ کی دانشوری، فکر اور بصیرت کو اپیل نہیں کرتی۔ یعنی داستان میں نہ تو ایسے مراحل آتے ہیں جو آپ کی اخلاقی حِس بیدار کریں۔ نہ زبان ماجرا نگاری میں ایسے پہلوؤں کا تذکرہ کرتی ہے جو اخلاقی، فلسفیانہ یا نفسیاتی فکر کو انگیز کریں۔ اسی لیے داستان کا مطالعہ زبان کے چٹخارے اور حیرت انگیز طلسماتی کارخانوں کے نشہ کے علاوہ کچھ نہیں ہوتا۔

چہار درویش کا معاملہ ان طویل داستانوں سے بالکل مختلف نوعیت کا ہے۔ اوّل تو اس میں مختلف کہانیاں ہیں اور ہر کہانی ان تمام صفات کی حامل ہیں جن کا ذکر اوپر ہوا۔ ہر کہانی دوسری سے مختلف ہے اور اس کا آغاز، درمیان اور انجام ہے۔ ہر کہانی ارتقا پذیر ہے۔ اور ترقی کی مختلف منزلیں حیرت اور تجسس کے جذبات

پر طے کرتی ہے۔ ہر کہانی سبق آموز ہے، بصیرت افروز ہے، زمانہ کے پست و بلند، تقدیر کی گردشوں کے المیوں اور طربیوں انسان کی ناعاقبت اندیشیوں، اور پاداشوں، انسانی حماقتوں، شرارتوں اور خباثتوں کی آئینہ دار ہے۔ اسی سبب سے اس کی زبان میں درویشانہ سادگی ہے، وہ ارضیت ہے جو زمانہ کے نشیب و فراز سے گزرنے والے شعور کا عطیہ ہے، وہ دانشمندی ہے جو پُرکھوں کے تجربات کا عرق بن کر رگوں میں دوڑتی ہے۔ اسی لیے میر امن اور دِلّی، اور جامع مسجد کی سیڑھیاں، اور درویش، اور میر کی غزلوں کا لب و لہجہ، اور ٹھیٹ اُردو کا آب و رنگ سب مل کر اس اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں جو آج بھی بے مثال ہے۔ چہار درویش نے اُردو ناولوں کی تشکیل پر کیا اثرات ڈالے ہیں اس کا اندازہ کرنا ہو تو نذیر احمد کے ناول دیکھیے۔ پورا بیانیہ میر امن کی روایت کا ہے۔ وہی ٹکسالی اُردو، وہی روزمرّہ، وہی ارضیت اور پھیلے ہوئے واقعات کو چند جملوں میں سمیٹنے کی غیر معمولی استعداد نذیر احمد ہی کا نہیں بلکہ مرزا رسوا سے لے کر قرۃ العین حیدر تک کا بیانیہ داستانوی خصوصیات کا حامل ہے۔ انتظار حسین کے ناول بھی اسی زمرّے میں آتے ہیں۔ پریم چند اور عزیز احمد نے ناول کے بیانیہ کو حقیقت نگاری سے قریب کیا NARRATION کے ساتھ ساتھ DESCRIPTION کو بھی اپنایا۔ کردار کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی کی عکاسی کی راہ کشادہ کی۔ گویا ناول کو ضرورت تھی اس زبان کی، اس لب و لہجہ اور اسلوب بیان کی، جو اس کی شناخت قائم کرے۔ یہ اسلوب ناول کو بہت مشکل سے حاصل ہوا اور ابھی اس اسلوب سے اس نے پورا کام بھی نہیں لیا تھا کہ اُردو میں جدیدیت نے افسانہ کو مار دیا اور ناول کے تمام مکانات ختم کر دیے۔

افسانہ کو کیسے مارا اس کا احوال بیان کرنے کے لیے کہانی کی کہانی پھر شروع سے بیان کرنی ہوگی۔ وقار عظیم نے کہا اور طالب علمی کے زمانہ میں ان کا کہا ہمیں بہت پسند آیا تھا کہ افسانے تو دنیا کے چپّے چپّے پر بکھرے پڑے ہیں۔ کاش ایسا ہوتا۔ صحافی کے لیے یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس کے لیے اتنا کافی ہے کہ واقعہ رونما ہوا اور وہ وہاں موجود ہو۔ پھر وہ ہے اور اس کا ٹائپ رائٹر۔ کہانی تیار۔ آج کل خبروں کو دل چسپ کہانیوں کے روپ میں پیش کرنے کا وطیرہ صحافت میں عام ہے۔ بہت سے لکھنے والے تو یہی سمجھتے رہے کہ زبان کی چاشنی، طنز کی تلخی اور تکنک کی چالاکیوں سے روزمرّہ کے ہر واقعہ کو افسانہ بنا سکتے ہیں۔ کرشن چندر اور احمد عباس کی سب سے بڑی کمزوری یہی صحافیانہ رویّہ ہے۔ وہ افسانے تو لکھ لیتے ہیں۔ لیکن افسانوں میں کہانی کا عنصر بہت کمزور ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بہت سے لکھنے والوں کو کہانیاں سوجھتی ہی نہیں۔ اسی لیے ان کے یہاں انشائیہ نگاری، شاعرانہ پن، میلوڈرامائیت، رومانیت، جذباتیت اور پلاٹ کے داؤ پیچ ملتے ہیں۔ ایسے افسانے نہیں ملتے جو دل چسپ اور معنی خیز کہانیوں کی ٹھوس بنیادوں پر قائم کیے گیے ہوں۔ منٹو نے جب کہا تھا کہ وہ افسانہ سے ہر غیر ضروری چیز کو منہا کر رہا ہے تو اس کا مطلب یہی تھا کہ اس کا پورا بار کہانی اٹھائے گی۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہوتا ہے کہ وہ خالص کہانی لکھنا چاہتا ہے اور صاف بات ہے کہ افسانہ کہانی سے کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے۔ مثلاً اس میں سماجی اور تہذیبی عکاسی ہوتی ہے۔ منظر نگاری ہوتی ہے، نفسیاتی تجزیہ ہوتا ہے، غرض یہ کہ بہت کچھ ہوتا ہے، اس لیے منٹو کی

بات کو غلط معنی پہنانا بہت آسان ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اس کے افسانے کے متعلق یہ بات کہی جاتی تھی کہ وہ افسانوں کا ڈھانچہ معلوم ہوتے ہیں۔ گویا کوئی دوسرا فن کار ہوتا تو ان پر گوشت پوست چڑھاتا۔ لیکن یہ بات درست نہیں سماجی اور تہذیبی رنگ آمیزی یعنی مقام اور میلیو کی تصویر کشی کہانی کے بنیادی ڈھانچہ سے الگ نہیں ہوئی۔ چیخوف۔ موپاساں۔ جیمز جوائس۔ جان اپڈائک۔ ازاک سنگر کسی کی بھی کہانیاں لے لیجیے، تہذیبی فضا آفرینی کہانی کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ مثلاً کردار گھر میں ہے تو فرنیچر کا بیان ہوتا ہے۔ باہر ہے تو دن اور موسم کا، کلب میں ہے یا شراب خانہ میں ہے تو وہاں کی فضا اور لوگوں کا، گویا سماجی اور تہذیبی نقش گری یا نفسیاتی دروں بینی کہانی سے الگ چیز نہیں ہے۔

بڑے افسانہ نگار کی آولین شناخت ہی یہ ہے کہ اسے کہانیاں سوجھتی ہیں۔ ادب لطیف کے لکھنے والوں کو دیکھیے ل۔ احمد، نیاز فتحپوری، سجاد حیدر یلدرم سب رَتوندے کے شکار ہیں۔ کہانیاں سوجھتی ہی نہیں۔ دنیائے افسانہ میں اندھے حافظ جی کی طرح زبان کی قرأت پر روٹیاں کما کھاتے ہیں۔ اعظم کریوں۔ سدرشن، سلطان حیدر جوش، سب کے سب پلاٹ کے افسانہ نگار ہیں۔ اور پلاٹ کا تعلق ڈرامے اور ناول سے زیادہ ہے افسانہ سے کم۔ افسانہ میں پلاٹ کا سہارا وہی لیتا ہے جو کہانی کہنے کی استعداد نہیں رکھتا۔ کہانی تو اسی طرح نشو ونما پاتی ہے جیسے بیج میں سے درخت پھوٹتا ہے۔ پلاٹ کا سہارا وہی لیتا ہے جس کا تخیل کہانیاں ایجاد نہیں کرسکتا۔ کیوں کہ پلاٹ کے ذریعہ اتفاقات، حادثات، انہونی باتوں، سنسنی خیزی، اب کیا ہوگا والی حیرت زدگی کو داخلِ افسانہ کیا جاسکتا ہے۔ عام تفریحی کہانیاں عموماً پلاٹ کی ہی کہانیاں ہوتی ہیں۔ کہانی میں تخیل کی تخلیقی قوت کام کرتی ہے۔ پلاٹ میں صنعت گری، جوڑ توڑ اور چالاکیاں۔ اعظم کریوی، سدرشن، سلطان حیدر جوش، اختر انصاری، پریم چند سے اسی لیے چھوٹے ہیں کہ وہ پلاٹ پر زیادہ انحصار کرتے ہیں۔ پریم چند ہمارے سب سے بڑے افسانہ نگار ہیں کیونکہ انھیں بہت وافر تعداد میں کہانیاں سوجھتی ہیں اور کہانی کو دل چسپ بنانے کے لیے انھیں پلاٹ کی ابلہ فریبیوں کا سہارا نہیں لینا پڑتا۔ عصمت، منٹو، بیدی، اور غلام عباس کو بھی نت نئی، انوکھی اور معنی خیز کہانیاں وافر پیمانہ پر سوجھتی ہیں۔ کرشن چندر کے پاس سڈول کہانیوں کی تعداد بہت کم ہے۔ انھیں تکنک اور پلاٹ اور انشا پردازی کی عشوہ فروشیوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ انور سجاد، اور بلراج میزا کو کس معنی میں ہم کہانی کار کہہ سکتے ہیں۔ ہاں انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، سریندر پرکاش اور محمد منشا یاد کو کہانیاں سوجھتی ہیں۔ نت نئی، انوکھی، نکتہ رس۔ لیکن ایسا لگتا ہے مس حیدر اپنی کہانیوں کا اسٹاک خالی کرچکی ہیں۔ اور سریندر پرکاش کا منفرد تخیل، صحافت کی تاریک پرچھائیوں سے خود کو بچا نہیں پاتا۔ محمد منشا یاد پر قدرت بہت مہربان ہے۔ ان کے آسمانِ تخیل پر کہانیوں کے تارے ٹوٹتے ہی رہتے ہیں۔

اب پھر ذرا کہانی کی تاریخ کی طرف لوٹیں۔ کہانیوں کے جو ذخیرے دنیا کی زبانوں میں محفوظ ہیں وہ گنام مصنفوں کے ہیں۔ جانوروں کی کہانیاں، دیووں، پریوں، اور جادوگروں کی کہانیاں، پنچ تنتر سنگھاسن بتیسی بے تال پچیسی کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیاں، الف لیلہ، شاہنامہ، مہابھارت، آڈیسی، ایلیڈ کی کہانیاں، یہ سب

کی سب لوک کہانیوں ہی کے روپ ہیں، جو مختلف زبانوں اور ملکوں میں سفر کرتے رہے ہیں۔ لیکن یہ سمجھنا کہ اجتماعی گیتوں کی مانند وہ اجتماعی تخیل کی تخلیق ہیں، سادہ لوحی ہوگا۔ گو ہم اُن کے منفرد مصنفوں کے نام سے واقف نہیں لیکن بے شمار کہانیوں کی اُٹھان، تہہ داری اور خوبصورتی بتاتی ہے کہ انھیں کسی ایک خلاق تخیل کا لمس چھوگیا ہے۔ یہ تخیل کس کا تھا ہم نہیں جانتے۔ ہم یہ باور کیے لیتے ہیں کہ ان کہانیوں میں مختلف لوگوں کے تخیل کی رنگ آمیزی ہوگی۔ لیکن ان کے ارتقا کی کسی منزل میں کسی ایک تخیل نے انھیں وہ کاٹ اور تہہ داری عطا کی ہے جو اپنی موجودہ شکل میں اس قدر لبھاتی ہے۔

کہانیوں کے ان دفاتر کے مصنفوں کے نام چاہے ہمیں معلوم نہ ہوں، وہ گمنام ہوں لیکن یہ باور کرنے کو جی نہیں چاہتا کہ وہ اجتماعی تخیل کی پیداوار ہیں۔ موپاساں، چیخوف، جان اپڈائک، جاں چیور، ارنسٹ ہیمنگ دے، ازاک سنگر، پریم چند، بیدی، منٹو اور دنیا بھر کی زبانوں کے نامور افسانہ نگاروں کے متعلق یہ سوچیے کہ تاریخ میں ایک ایسا دن بھی آئے گا جب ان کے نام مٹ جائیں گے اور ان کے افسانے گم نام مصنفوں کے اجتماعی تخیل کی یادگار کے طور پر زندہ رہیں گے۔ ایسی بات پر یقین کرنے کو جی نہیں چاہتا تو ہم یہ بات کیوں نہ سوچیں کہ جن فن کاروں کے نام ہم نے گنوائے ہیں ایسے خلاق فن کار زمانۂ قدیم میں بھی خوبصورت کہانیوں کے طوطا مینا اُڑایا کرتے تھے، چونکہ زمانہ تحریری نہیں بلکہ زبانی ادب کا تھا۔ فن کاروں کے نام مٹ گئے کارنامے سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے ہوتے بچ گئے۔

ادب کی زبانی روایت ORAL TRADITION ہو یا تحریری، قدیم ہو یا جدید، اجتماعی ہو یا انفرادی، مذہبی ہو یا سیکولر، نظم ہو یا نثر، کہانی ہمہ گیر ہمہ وقت اور ہمہ ادست طریقہ پر حاوی رہی ہے۔ افسانہ نگار ہو یا ناول نگار اگر اس کے ذہن کی مٹی سے کہانی کا بیج نہیں پھوٹتا تو افسانے میں تہذیبی چھتنار ہوتی ہے نہ فلسفیانہ ثمر آوری۔ کہانیاں سوجھنے کے معنی ہیں زندگی کے تجربات کی تخیل کی سطح پر زیادہ معنی خیز، زیادہ جزرس اور زیادہ بصیرت افروز طریقہ پر باز آفرینی۔ اس باز آفرینی میں ہی وہ فنکارانہ بصیرت رہی ہوتی ہے جس کے بغیر زندگی کا تجربہ عبرت آموز تو ہوسکتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر۔ صحافتی اور فطرت پسند ادب حقیقت کا ہو بہو عکس ہوتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر۔ اسی بصیرت کی پیش کش کے لیے افسانہ نگار کہانی کے اساسی ڈھانچہ کو توڑے مروڑے بغیر، اس میں واقعات کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ وہ کہانی میں رہی ہوئی معنویت کو زیادہ شفاف طریقہ پر نمایاں کریں اور فن کار کی اس بصیرت کو جو اس معنویت کی تھاہ پاتی ہے، پہلودار طریقہ پر منکشف کریں۔ پلاٹ کی ذہانت آمیز تعمیر کے یہی معنی ہیں۔ پلاٹ کے ذریعہ کہانی کو حیرت ناک، استعجاب انگیز اور سنسنی خیز بنانا، اتفاقات، حادثات، اور سانحات کے ذریعہ کہانی کو ناقابلِ یقین واقعات سے بوجھل کرنا، گویا کہانی کے باریک دھاگے کو موٹے رسّے میں بدلنا ہے۔ اسی لیے ناول کے لیے تنا ہوا نہیں بلکہ ڈھیلا ڈھالا پلاٹ زیادہ پسندیدہ شمار کیا گیا ہے۔ تنا ہوا پلاٹ عموماً سراغ رسانی کے ناولوں میں ہوتا ہے۔ ایسا ہی پلاٹ ناول کو ایک اکائی اور وحدت بخشتا ہے، تعمیر کا وہ چوکھاپن کہ ہر اینٹ دوسری پر سلیقہ سے جمی ہوتی ہے، لیکن دُنیا کی بڑی ناولوں میں جنگل کا گھنا پن ہوتا ہے جو اس

صنعت گری کو قریب پھٹکنے بھی نہیں دیتا جو کہانی کی سادگی کی قیمت پر پلاٹ کے تصنع کو راہ دیتی ہے۔

ہمارے یہاں کہانی کا اعلیٰ ترین نمونہ بیدی کا افسانہ 'بھولا' ہے۔ یہاں کہانی ہی افسانہ بن گئی ہے۔ اور اگر بچوں کے سامنے بھولا کی کہانی بیان کرنی ہو تو بلا تکلف پورا افسانہ سنایا جاسکتا ہے۔ جو کچھ بھی افسانوی جزئیات، اور تہذیبی تفصیلات ہیں وہ کہانی کا ہی حصہ بن گئی ہیں۔

ایسا دوسرا افسانہ غلام عباس کا ''ہم سائے'' ہے۔ یہ اتنا نازک اور لطیف افسانہ ہے کہ افسانے کو کہانی سے الگ کرنا ہی مشکل ہے۔ افسانہ میں ایسا باریک اور نفسیاتی نکتہ بیان کیا گیا ہے جو محض کہانی بیان نہیں کرسکتی۔ خود افسانہ ململ کی طرح اتنا نازک ہے کہ کہانی کے وزن کو برداشت نہیں کرسکتا۔ کہانی اس نیلے رنگ کی طرح جو شفاف ململ میں کہیں نظر آجاتا ہے اپنی جھلک دکھا جاتی ہے۔

کہانی کو سجتا اور بے ساختگی سے پلاٹ میں بدل کر اسے پیچیدہ اور تہہ دار ناول کا روپ دینے کی سب سے اچھی مثال بیدی کا ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' ہے۔ مس حیدر کا ثقافتی مواد اتنا گاڑھا اور تقدیر کی بازی گری کا کھیل اتنا پیچیدہ ہے کہ محض کہانی سے کام چل نہیں سکتا۔ ان کے یہاں ہر فرد ایک کہانی ہے جسے مس حیدر اور کاتب تقدیر دونوں مل کر حیرت ناک پلاٹ میں بدل دیتے ہیں۔ اور یہ تمام قصے کہانیاں اور پلاٹ مل کر مس حیدر کی ناول کا تانا بانا بنتے ہیں۔ ان کی ناول کہانی کی سادگی اور پلاٹ کی صنعت گری سب کچھ ہضم کر کے اپنے آرٹ کا کم، اپنے کرافٹ کا زیادہ اور اپنے حیرت ناک پھیلاؤ کا سب سے زیادہ لوہا منواتی ہے۔ ایک پیچیدہ پلاٹ کی تعمیر ان کے فن کا جزو لاینفک ہے کیوں کہ ان کی ناولوں کی بنیادی تھیم وقت کی شطرنج پر تقدیر کے سفاک اور ستم ظریف ہاتھوں کے ذریعہ انسانی کٹھ پتلیوں کا کھیل ہے۔ کہاں کہاں رشتے جوڑے جاتے ہیں، کہاں اور کیسے رشتے ٹوٹتے ہیں۔ خاندانوں کا عروج و زوال تہذیبوں کا طلوع و غروب، دُکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں، المیوں کی تاریکیاں، طربیوں کی پھلجھڑیاں، واقعات جو تاریخ کی موجوں پر بہتے ہوئے حال کے ساحلوں سے ٹکراتے ہیں، حادثات جو انجانی، ان دیکھی قوتوں کی یاد دلاتے ہیں۔ ان سب کا بیان مکمل نہیں جب تک کہ ناول نگار پلاٹ کی حرکت پر اسی طرح قادر نہ ہو جس طرح قادرِ مطلق زندگی کے بہاؤ پر ہوتا ہے۔ لیکن پلاٹ پر اتنی زبردست دسترس کے باوجود مسِ حیدر کے ناول خاتمہ تک پہنچتے پہنچتے لڑکھڑانے لگتے ہیں۔ انھیں سمجھ میں نہیں آتا وہ اپنے کرداروں کا کیا کریں۔ جو کائناتِ اصغر انھوں نے تخلیق کی ہے اس کا کیا کریں۔ کبھی وہ تصوف کا سہارا لیتی ہیں۔ کبھی خرق عادات کا، کبھی مذہب کا، کبھی ناول کو اتنا الجھا دیتی ہیں کہ غیر دل چسپ بن جاتا ہے، کبھی کردار اتنے مصنوعی بن جاتے ہیں کہ ان میں دل چسپی ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن وقت اور تقدیر کو اساس بنا کر جس نوع کی تہذیبی ناول وہ لکھتی ہیں، ان میں پلاٹ اور کرداروں کو معنی خیز انجام تک پہنچانا شاید ممکن نہ ہو۔ کچھ ناول ایسے بھی ہوتے ہیں جو فنّی لحاظ سے مسلّمہ ناولوں کے معیار پر پورے نہ اُترنے کے باوجود ان سے بڑے ہوتے ہیں جیسے روماں رولاں کا ناول ژاں کرستوف یا وکٹر ہیوگو کے ناول۔ مسِ حیدر کے ناول بھی انہی معنی میں عظیم ہیں۔ ان میں عام دل چسپی کے ساتھ ساتھ فکر و فلسفہ کے لیے اتنا مواد ہوتا ہے، ان کا تاریخی تناظر، تہذیبی

پھیلاؤ، اور انسانی تماشہ کی رنگارنگ جھلکیوں کا ایسا جگمگاتا کارنیوال ہوتا ہے کہ انھیں عظیم ناول کہتے ہوئے کوئی جھجھک نہیں ہوتی۔

اس کے برعکس حقیقت نگاری پلاٹ کی تعمیر میں کہانی کی سادگی کو برقرار رکھتی ہے۔ ایک اچھی ناول کو پڑھنے کے بعد یہ احساس نہیں ہوتا کہ ذہن واقعات کی چک پھیری میں چکّر کھانے کے بعد گھمیریاں لے رہا ہے۔ احساس سکون کا ہوتا ہے جانے کوئی کہانی پڑھی ہی نہیں۔ ایسا لگتا ہے جانے زندگی موجِ صبا کی طرح پاس سے گزر گئی۔ اگرچمن غارتِ گل چیں سے بیقرار ہے تو صبا بیقرار گزری ہے۔ اور اسی میں آرٹ کی تاثیر رہی ہے۔ سادگی اور پرکاری برجستگی اور صنعت گری کی پوری داستان کہانی کے پلاٹ بننے کے باوجود کہانی کی سادگی برقرار رکھنے میں پنہاں ہے۔

شاعری اور افسانہ

بتخانۂ چین

وارث علوی

شاعری اور افسانہ

محمود ہاشمی اپنے مضمون ''تخلیقی افسانہ کا فن'' میں لکھتے ہیں:

''ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری اور موسیقی کا۔ لیکن یہ افسانہ بیچارہ خواہ مخواہ گیہوں کے ساتھ گھن کی طرح ادب کے چکّر میں پڑا ہوا ہے۔''

وہ آگے چل کر لکھتے ہیں:

''ادب اور شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ہم جن عناصر پر توجہ دیتے ہیں ان میں رمز و کنایہ، سمبل یا امیج وغیرہ کو زیادہ دخل ہے۔''

محمد ہاشمی پریم چند سے لے کر منٹو اور کرشن چندر تک کے تمام افسانوں کو غیر تخلیقی کہتے ہیں۔ ان کے نزدیک تخلیقی افسانہ اُردو میں قرۃ العین حیدر سے شروع ہوتا ہے اور جو دوسرے لوگوں کے نام ان میں شامل کیے جاسکتے ہیں وہ ہیں سریندر پرکاش، عبداللہ حسین، بلراج میزا اور راج۔ ان فن کاروں کے سوا محمود ہاشمی کے الفاظ میں ''تمام اُردو افسانہ (جسے کم از کم دوم یا سوم درجہ کی ہی تخلیق ہونا چاہیے تھا) فن اور تخلیق کے دائرے میں نہیں آتا۔ لہٰذا ''میں بہ استثنائے چند تمام اُردو افسانے کی غیر ادبی اور غیر تخلیقی حیثیت کا ماتم کرتا ہوں۔''

وکٹورین عہد کے جمال پرست ولیم پیٹر نے کہا تھا کہ موسیقی تمام فنون میں اعلیٰ ترین فن ہے اور شاعری موسیقی کے مقام کو پہنچنے کی آرزومند ہوتی ہے۔ کیا واقعی شاعری کا کمال یہ ہے کہ وہ سنگیت بن جائے؟ لفظ صوت اور صوت سُر بن جائے۔؟ کیا شاعری اتنی ہی تجریدی بنا چاہتی ہے جتنی کہ موسیقی؟ پھر شاعری میں امیجری کے ٹھوس پن اور تخصیص کے کیا معنی ہیں۔ لیکن چلیے مَیں یہ بات بھی تسلیم کر لیتا ہوں کہ شاعری جتنی کم تجریدی ہوگی موسیقی سے اتنی ہی کم تر ہوگی۔ یعنی موسیقی کی اعلیٰ سطح پر پہنچنے کے لیے شاعری کو اپنے کھردرے مواد کو کم سے کم کرنا پڑے گا۔ یہ وہ مواد ہے جو بیانیہ ماجرائی ڈرامائی، رزمیہ اور مفکرانہ شاعری میں زیادہ سے زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن بعض جدید نقادوں کا تو یہ کہنا ہے کہ شاعری کو جو چیز موسیقی سے افضل تر فن بناتی ہے وہ اس کا دانشورانہ مظروف INTELLECTUAL CONTENT ہے۔ شاعری خیالات کو انگیز کرتی ہے اور فکر کو حرکت میں لاتی ہے۔ لطیف ترین غنائی شاعری بھی اس دانشورانہ مظروف سے محروم نہیں ہوتی اور شاعری کی دوسری قسمیں مثلاً بیانیہ یا ڈرامائی یا ماجرائی تو خاصا کھردرا مواد لیے ہوتی ہیں۔ رزمیہ میں یہ مواد سب سے زیادہ پھیلا ہوا ہوتا ہے کیوں کہ رزمیہ کا کینواس بہت بڑا ہوتا ہے۔ اسی لیے مصوری اور موسیقی کے برابر شاعری کو پہنچانے کے لیے طویل نظموں تک کو شاعری کے دائرے سے خارج کرنا پڑا۔ گویا ایسی نظم ہی شاعری قرار پائی جو مختصر ہو، غنائی ہو، امیجسٹ ہو اور

حسیاتی ہو۔ شعر کو سنگیت یا شعر کو شعرِ محض بنانے کی یہ تمام کوششیں کتنی کامیاب اور ناکام ہوئیں اس کی بحث کا یہ موقع نہیں۔ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ شاعری کی کل کائنات ایسی لطیف ترین اور نازک ترین غنائی نظمیں نہیں ہیں۔ ایسی نظموں کو ہم بھی تو نغمہ ہی کہتے ہیں، کہتے ہیں گیت سنگیت بن گیا۔ نظم کیا ہے نگار خانہ ہے۔ لیکن رہتی ہیں وہ نظمیں ہی کیوں کہ ان کا میڈیم الفاظ ہیں، آواز اور رنگ نہیں، اور کوئی بھی آرٹ اپنے میڈیم سے ماورا نہیں جاسکتا گو وہ اس کا ارتفاع کرسکتا ہے۔ اور الفاظ ہیں تو اُن کے حسّی، جذباتی، فکری اور معنوی حوالاجات بھی ہوں گے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو ایک غنائی نظم اور ایک ڈرامائی یا ماجرائی نظم میں فرق آرٹ کا نہیں بلکہ ڈسکورس کی نوعیت کا ہوگا۔ ڈسکورس ہونے کے ناتے ہر نظم آرٹ ہے چاہے وہ غنائیہ ہونے کے سبب موسیقی کے قریب ہو، امیجسٹ ہونے کے سبب مصوری کے قریب ہو، ڈرامائی ہونے کے سبب ڈرامے کے قریب ہو، اسی لیے شاعری کو موسیقی اور مصوری سے الگ کر کے ادب میں شامل کرتے ہیں کیوں کہ وہ لفظی فن ہے۔ ہم ادب کو فوک آرٹ سے بھی الگ کرتے ہیں کیوں کہ ادب فوک آرٹ کی مانند زبانی نہیں بلکہ تحریری فن ہے ظاہر ہے کہ تحریر بھی اتنی ہی بڑی ایجاد ہے جتنی کہ زبان، الفاظ تحریر میں آنے کے بعد زبردست انقلاب سے گذرتے ہیں۔ لٹریچر یا ادب اس طرح وہ لفظی بیان ہے جو تحریری ہو۔ تحریر بار بار نظروں سے گذرتی ہے اور اسی لیے لٹریچر مُسلسل ذوقِ سلیم اور تنقید کی کسوٹی پر پرکھے جانے کے بعد ہمارے ادبی حافظہ، حواس اور شخصیت کا جزو بنتا ہے۔ بہت سے ڈرامے ہوتے ہیں جو اسٹیج پر اچھے لگتے ہیں، کتاب میں اچھے نہیں لگتے ہم ان کے متعلق کہتے ہیں اچھا تھیٹر ہے، لیکن اچھا ڈراما نہیں۔ ڈراما وہی اچھا ہوتا ہے جو تحریر میں اچھا معلوم ہو۔ فلمی گیت ہم گنگناتے ہیں بہت پسند کرتے ہیں لیکن بطور لٹریچر کے ہم ان کے متعلق کوئی رائے نہیں دے سکتے کیوں کہ بطور لٹریچر کے، بطور ادبی گیتوں کے وہ ہماری نظروں کے سامنے سے نہیں گذرے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو لٹریچر میں شاعری کے پہلو بہ پہلو، ڈراما بھی آتا ہے داستان اور رومان بھی، ناول اور افسانہ بھی۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد مغرب جس عظیم انقلاب سے گذرا اس کی ایک علامت تو نثر کا حیران کن ارتقا ہے۔ کالج اور یونیورسٹیاں، سائنس اور فلسفہ عقلی اور انسانی علوم، طباعت، لائبریریاں اور صحافت، تھیٹر، ناول، افسانے اور مضامین، گویا زندگی کے ہر شعبہ میں نثر کا سیلاب آیا ہوا تھا۔ ہمارے یہاں بھی نثر کا صحیح معنی میں آغاز سرسیّد کی تحریک ہی سے ہوتا ہے۔ سرسیّد سے قبل تاریخ ادب صرف شعرا کے تذکروں تک محدود تھی جنھیں اب سوائے محققوں کے کوئی نہیں پڑھتا، ان میں البتہ آبِ حیات کا مقام استثنائی ہے کیوں کہ اپنی تخلیقی اور تخئیلی نثر اور مرقع سازانہ واقعہ نگاری کے سبب آزاد کے نام کا جامِ شراب پیتے ہوئے کوئی شوخ طبع شارا سے اُردو ناول کا نقشِ اوّل کہہ سکتا ہے۔ جسے اُردو کا دَورِ نشاۃ الثانیہ کہا جاتا ہے وہ نثر کی گہما گہمی کا دَور ہے۔ سرسیّد تحریک نے ایک نیا تعلیم یافتہ مڈل کلاس طبقہ پیدا کیا جس کے ذہنی تقاضے صرف شاعری تک محدُود نہیں تھے، چنانچہ مضامین، انشائیے۔ تاریخ، سوانح، تنقید کے ساتھ ساتھ ناول اور افسانہ کا بھی عروج ہوا۔ غور طلب بات یہ ہے کہ ہمارے ملک کا یہ نیا مڈل کلاس طبقہ دَم توڑتے ہوئے جاگیردارانہ اور اشرافیہ طبقہ کے مقابلہ میں زیادہ باشعور، تعلیم یافتہ اور دانش مند تھا۔ وہ حالی اور شبلی کی تنقید، سوانح نگاری اور تاریخ کے پہلو بہ پہلو نذیر احمد، مرزا رسُوا اور پریم چند کے ناول اور افسانے بھی پڑھتا

گو شروع میں ہمارے یہاں ناول اور افسانہ نیم تعلیم یافتہ پست مذاق لوگوں کی تفریح کا ذریعہ تھا کیونکہ متوسط طبقہ ہنوز پیدا نہیں ہوا تھا۔ تعلیم کے عام ہوتے ہی عام طبقہ کی ضرورتوں کے لیے عامیانہ اور مقبول عام ادب بھی پیدا ہونے لگا۔ اس سے ناول اور افسانہ پستی میں تو نہیں گرے لیکن ادبی ناول اور افسانہ کے متوازی مقبول عام ناول بھی چلنے لگے، بلکہ اتنے زیادہ چلنے لگے کہ ادبی ناول اور افسانہ پھر ایک زیادہ باشعور طبقہ تک محدود ہو گیا۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد جدیدیت کی تحریک کے ساتھ ہمارے یہاں تعلیمی نظام کا زوال بھی ہوا اور طالب علموں کا نیا طبقہ نہ صرف عالمی ادب سے بے بہرہ ہوتا گیا بلکہ اپنی زبان کے کلاسیکی ادب سے بھی اسکی علیک سلیک گاہے ماہے سر را ہے رہ گئی ایسی صورت میں تجرباتی اور علامتی افسانہ کا خود افسانہ نگار اور قاری کے لیے فیشن پرستی بن جانا قرین قیاس ہے کہ دونوں کا ذہن ادبی روایت کی تربیت سے محروم رہا ہے۔ ناول، افسانہ اور نظم تینوں کی دگرگوں حالت اور غزل کی مقبولیت اجتہاد کی علامت ہے یا انحطاط کی۔؟

سخن گستری کی معذرت کے ساتھ کہنے کا مطلب یہ کہ اب انسان کی تہذیبی زندگی پر شاعری کی وہ مطلق العنان حکمرانی نہیں رہی جو پہلے تھی۔ ان بیانیہ شعری اصناف کو جنھیں شاعری سنبھال نہیں سکتی تھی، نثر نے اپنا لیا اور اس طرح داستان، ناول اور افسانہ کے رُوپ میں اپنے تخلیقی فارم پروان چڑھائے۔ ناول اور افسانہ کے فارم ایسے تھے کہ انھیں تاریخ، سوانح، خودنوشت یادداشتوں اور خطوط کے ہیولے سے نکل کر اپنی الگ فن کارانہ شناخت قائم کرتے کرتے ایک کافی عرصہ لگ گیا۔ ابھی بھی ناول کے فارم کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ دھندلا دھندلا AMORPHOUS ہے۔ لیکن یہ اس کا نقص نہیں اس کی طاقت ہے۔ اسی سبب سے ہر ناول اسمِ بامسمّٰی یعنی نیا اور نادر ہے اور کسی دوسرے ناول سے مماثل نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ کلاسیکی شاعری کا نظم وضبط مذاقِ سخن کی تربیت کا ضامن ہوتا ہے، اور ایک ہوش مند قاری قواعد وعروض، فصاحت و بلاغت اور زبان و بیان کے نکات سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ لیکن کلاسیکیت کے زوال اور جدیدیت کے آغاز کے ساتھ شعروادب کی پرکھ کے پیمانے بھی بدل گئے۔ نظم آزاد کے بعد عروض کی وہ اہمیت نہیں رہی جو پہلے تھی اور جدید شاعری کے اظہار کے نئے اسالیب، ڈکشن، شہریت، ارضیت نے صحت زبان کے ہمارے سکّہ بند تصورات کو از کار رفتہ کر دیا ہے۔ اشرافیہ مذاق سخن الفاظ ومحاورات اور تراکیب وقوافی کی فقیہانہ موشگافیوں میں اتنا قید تھا اور غزل کی روایت کا اس قدر پروردہ کہ نثر تو کیا خود نظمیہ شاعری کے اظہار و اسالیب اس کی کسوٹی پر پَرکھے نہیں جاسکتے تھے۔ ظاہر ہے ناول اور افسانہ کا قاری اشرافیہ کے مقابلے میں زیادہ جمہوری ذہن رکھتا تھا۔ ناول اور افسانہ کی تحسین بھی زبان اور بیان کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں تھی بلکہ اکثر اوقات تو زبان اور بیان اس کے مسائل سلجھاتے کم اور اُلجھاتے زیادہ تھے کہ نیاز فتحپوری، سجاد حیدر یلدرم، ل۔ احمد اور خواجہ محمد شفیع اپنی شاعرانہ یا بامحاورہ یا ٹکسالی اُردو کے باوصف قاری کو تشنہ چھوڑتے تھے۔ کیوں کہ ان کا افسانہ افسانہ نگاری کے دوسرے لوازمات یعنی کردار نگار، واقعہ نگاری، منظر نگاری، نفسیاتی دروں بینی وغیرہ پورا کرنے سے قاصر تھا۔ گویا جدید قاری نثر کا پروردہ ہونے کے سبب ذوقِ ادب کے لیے صحتِ زبان سے زیادہ بے شمار فنی، نفسیاتی، فلسفیانہ، اخلاقی اور معاشرتی پہلوؤں کو بھی اپنے ذہن میں جگہ دیتا تھا۔ جدید افسانہ کی

تنقید کا محض لسانیاتی یا ساختیاتی بن جانے کا مطلب ہے ماہریت کا اشرافیہ طبقہ پیدا کرنا جو جدید ادب کے جمہوری عمل کے سراسر منافی ہے۔ کوئی بھی ایک تنقیدی طریقۂ کار اس بات کا دعویدار نہیں ہوسکتا کہ تنقید کی اصل کسوٹی اسی کے قبضہ میں ہے۔

ایک طرف محمود ہاشمی ہیں جن کا کہنا یہ ہے کہ اگر افسانہ میں شاعری کے خواص پیدا ہو جائیں تو افسانہ آرٹ بن جاتا ہے اس کی مثال وہ قرۃ العین حیدر سے دیتے ہیں اور ان کے ایک نہایت کمزور افسانے لیکٹس لینڈ پر اسی نوع کی مینا کاری کرتے ہیں جیسے کہ وہ صلاح الدین پرویز کے ناولوں پر کرتے آئے ہیں۔ فاروقی جو مس حیدر کے آرٹ کے بہت قائل نہیں بات ذرا مختلف ڈھنگ سے کہتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ نثر شاعری کے خواص پیدا کر ہی نہیں سکتی۔ افسانہ کو شاعری بننے کی کوشش کرنی ہی نہیں چاہیے۔ یہاں تک تو بات مناسب تھی لیکن یہ بات ایک نامناسب قضیہ کو ثابت کرنے کے لیے لکھی گئی تھی اور وہ یہ تھا کہ افسانہ کو اپنا کم تر تخیلی مقام قبول کر لینا چاہیے۔ دونوں احباب اس حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کر پاتے کہ دَورِ جدید میں شاعری کا دائرہ محدود ہو گیا ہے اور وہ انسان کے اُن متنوع اور رنگارنگ تجربات کا احاطہ نہیں کر پاتی جن کا عکس ہمیں فکشن کی دنیا میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ پچھلے ڈھائی سو سال سے مغربی ادب پر ناول کی حکمرانی رہی ہے۔ دورِ جدید میں موسیقی کی روح اس قدر بدل گئی ہے کہ اس میں سے نغمگی کا عنصر بدستور کم ہوتا گیا ہے تو پھر شاعری کا تو کہنا ہی کیا جو ایک لفظی گفتگو ہے۔ مخالف غنائیت رُجحان دراصل اس میلان کو شدید تر کرنے ہی کی کوشش ہے جو شاعری کے آہنگ کو سنگیت سے دُور اور گفتگو سے قریب تر کرنے کی طرف مائل رہا ہے۔ جدید شاعری آہنگ کی کیف آفرینی یا ہپنوسس کو ''شاعری بطور ساحری'' یا ''لفظ بطور منتر'' کے عہد یعنی PRIMITIVISM کا ورثہ سمجھتا ہے اور گفتگو کو گیت سنگیت سے دُور رکھنا چاہتا ہے کہ جدید پُر آشوب دَور میں فریاد کی کوئی لے نہیں رہی چنانچہ دنیا بھر کی شاعری میں بڑے شہروں کی زندگی کی ترجمانی کے لیے آہنگ، لب ولہجہ، ڈکشن اور اظہار کو زیادہ سے زیادہ نثری اظہار کے قریب لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن شاعری کو نثریّت سے بچانے کے لیے ایک نیا آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ بادلیئر اور ایلیٹ کا ایک بڑا کارنامہ یہی ہے کہ ایک نے پیرس اور دوسرے نے لندن جیسے جدید صنعتی شہروں کے شب و روز کے تجربات کے بیان کے لیے ایک ایسا اسلوب اور آہنگ ایجاد کیا جس نے صنعتی تمدن میں ایک نئی قسم کی غنائی شاعری کے امکانات پیدا کیے۔

ناول کا خام مواد جو زندگی اور فرد کی داخلی اور خارجی دنیا سے مُراد ہے اس قدر پھیلا ہوا، گڈمڈ، منتشر، بدصورت، بدہئیت نراجی اور تخلیق فن کے مقصد کے لیے ناکارہ ہے کہ ناول نگار انتخاب، تطہیر، اجمال، مرقّع سازی، اشاریت، رمزوکنایہ اور اظہار بیان کے تخیلی پیرایوں سے کام نہ لے تو مواد فارم کو پاش پاش کردے۔ ناول اور افسانہ وہ فریم ہے جس کے اندر ہم زندگی کی تصویر کو زیادہ معنی خیز، بصیرت افروز اور نشاط انگیز طریقہ سے دیکھ سکتے ہیں۔ اس فریم کو بنانے میں کتنا آرٹ صَرف ہوا ہے اس کا ہمیں احساس بھی نہیں ہوتا کیوں کہ ہماری نظریں ہمیشہ تصویر پر مرکوز رہتی ہیں۔ ناول کا آرٹ زندگی کو فطرت سے الگ کرتا ہے اور اس خوف سے کہ کہیں زندگی آرٹ کا

جزو بن کر آرٹی فیشل نہ بن جائے، اسے آرٹ سے الگ کر کے پھر فطرت کا جزو بنا تا ہے۔ اسی لیے ایک اچھے ناول اور افسانے میں فن کارانہ تعمیر زندگی کی فطری نشوونما کی حریف نہیں، حلیف ہوتی ہے۔ ناول میں زندگی جنگل کی طرح پھیلتی ہے اور ناول کا فن اس پھیلاؤ کو روکتا نہیں، صرف کتر بیونت کے ذریعہ قابو میں رکھتا ہے، محض اسلوب اور آرٹ کی خاطر کوئی ناول نہیں پڑھتا، گو کارگر اسلوب اور دیدہ ور فن کارانہ سوجھ بوجھ کے بغیر کوئی ناول لکھا بھی نہیں جاسکتا۔ ناول کا آرٹ دریا آشام ہے۔ یاجوج ماجوج کی طرح ناول نگار زندگی کے اتھاہ پانیوں کو پی جاتا ہے۔ یہی قلزم آشامی اس کے تخیل کو سیراب اور شاداب رکھتی ہے۔ اس کے برعکس شاعر کے لیے کسی ایک خیال کسی ایک ازم، اظہار کے کسی ایک رسمیہ انداز کا اسیر ہو کر بھی اچھی شاعری کیے جانا اتنا مشکل نہیں۔ شاعری میں طرزِ بیان ایک ہی موضوع کو نئے انداز سے پیش کرسکتا ہے افسانہ اور ناول میں طرز بیان کی اسی لیے اتنی اہمیت نہیں کہ ہر افسانہ اپنی داخلی اور خارجی ساخت میں، محراب وطاق اور در ودیوار کی بناوٹ میں، اپنے فنِ تعمیر میں دوسرے افسانے سے مختلف ہوتا ہے۔

افسانہ کا حقیقت پسند بیانیہ بھی۔ پریم چند، بیدی، منٹو، عصمت اور کرشن چندر کا بیانیہ بھی..... تخلیقی اظہار کے ان پیرایوں کا استعمال کرتا رہا ہے جو مثلاً تشبیہ و استعارہ، رمز و کنایہ، اور امیج اور سمبل کی صورت شاعری کے پجاری نقادوں کے بقول شاعری کی دسترس میں رہے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مثلاً افسانہ میں موسم کا بیان موسم کی اخباری رپورٹ بنتا، گھر کا بیان کارپوریشن کے سروے آفیسر کی رپورٹ، ریشمی ملبوس کا بیان بزاز کی لن ترانی اور بدن کی گولائیوں اور خطوط کا ذکر ANATOMY کا سبق۔ زبان کی اس کاروباری اور اصطلاحاتی یعنی غیر تخیلی سطح سے بلند ہونے کے لیے ہی افسانوی بیانیہ تخیل کے پَر لگا کر اُڑتا ہے اور یہ پر وبال عبارت ہیں استعارہ اور تشبیہ، علامت اور امیج سے، اور یہ عناصر جنھیں شاعری کی بلاشرکتِ غیرے مملکت قرار دیا جاتا ہے۔ دراصل اظہار کے وہ ذرائع ہیں، جن کے وسیلے سے تخلیقی تخیل نظم اور نثر میں اپنے عالم خیال کو عالم تمثال میں بدلتا ہے۔ استعارہ اور تشبیہ تو تخلیقی تخیل کی وہ صفات ہیں جو اس کی ذات سے الگ نہیں۔ خیال فن کار کے ذہن میں استعارے ہی کے پیکر میں جلوہ افروز ہوتا ہے۔ زبان کے بغیر خیال کا وجود ممکن نہیں۔ تحتِ لسانی سطح پر خیالات محض واہمے یا دُھندلے احساسات ہوتے ہیں تو اگر خیال اور زبان کا رشتہ روح وجسم کا رشتہ ہے تو ذرا دیکھیے کہ خود زبان کی ساخت ہی اپنی اصل اور اپنی فطرت میں استعاراتی اور علامتی ہے۔ لفظ شئے کی علامت ہی ہے۔ میں جب گھوڑا کہتا ہوں تو میرے منہ سے لفظ ہی نکلتا ہے، گھوڑا دوڑتا ہوا باہر نہیں آتا۔ ذہن میں تو پوری کائنات بسی ہوئی ہے۔ ان الفاظ کے ذریعے جو اشیا کا اسم ہیں، ان بندشوں کے ذریعہ جو خارجی اور داخلی فینومینا کا امیج ہیں۔ دماوند اور قفقاز اور ہمالہ سب ذہن کے منظر نامہ میں ویسے ہی موجود ہیں جیسے خارجی دنیا میں۔ یہ میرا اندرونی جغرافیہ اتنا ہی حقیقی ہے جتنا خارجی حقائق۔ اور یہ سب کچھ زبان کا کرشمہ ہے اور زبان ہی شاعر اور افسانہ نگار کا میڈیم ہے۔ تخلیقی تخیل زبان کی کرشمہ سازیوں کو اعجاز میں بدلتا ہے اور تخلیقی تخیل افسانہ نگار کے پاس بھی اتنا ہی ہوتا ہے جتنا شاعر کے پاس۔ حماسہ خواں اور داستان سرا دونوں کے منہ سے الفاظ ہی نکلتے ہیں لیکن سامعین تو ایک انوکھی، انجانی، عجیب وغریب خوبصورت

دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ صفحۂ قرطاس پر تو سیاہ الفاظ ہی بکھرے ہوتے ہیں جن پر آنکھیں پھرتی رہتی ہیں لیکن ذہن تو کبھی گاؤں کے گلیاروں میں گھومتا ہے کبھی محل سراؤں اور گھروندوں میں حقیقت کو آرٹ میں منتقل کرنے، ایک تخئیلی کائنات کو تخلیق کرنے، ذوق کو ایک تجربہ میں شریک کرنے، پانچوں حواس کو انگیز کرنے، جذبات میں لرزشیں پیدا کرنے مختصر یہ کہ جمالیاتی عمل کے ذریعہ قاری کے ذہن کو مسرّت و بصیرت کے خزانوں سے مالا مال کرنے کے لیے شاعر افسانہ نگار اور ڈراما نگار تینوں تخلیقی تخیئل ہی کا استعمال کرتے ہیں۔ چوں کہ تینوں کا دائرۂ کار الگ الگ ہے، اس لیے تینوں کا طریقۂ کار بھی الگ الگ ہے۔ ہمیں تینوں کے فرق کو شناخت کرنا چاہیے اور تینوں کے دائرۂ کار کی حدود میں اُن کے طریقۂ کار کی خصوصیات پر نظر رکھنی چاہیے کسی چیز کا دوسرے سے مختلف ہونا اس کے کمتر ہونے کی دلیل نہیں ہے۔ عورت مرد سے مختلف ہے اس لیے یہ سمجھنا کہ وہ کمتر ہے مردانہ پندار کی علامت ہے۔ نثر میں استعارہ عموماً مرد کے سینہ کی مانند سپاٹ ہوتا ہے اور نظم میں عورت کے سینہ کی مانند اُبھرا ہوا۔ مرد کو چوڑا سپاٹ سینہ ہی زیب دیتا ہے اور عورت کو اُبھرا ہوا یہ کہنا کہ شاعری کی مانند نثر کے پاس استعارے کا اُبھار نہیں مضحکہ خیز بات ہے۔ سینہ زوری مرد اور عورت دونوں میں ہے لیکن نثر اور نظم کی مانند ایک کا حسن چوڑا چکلا دوسرے کا حسن گول مٹول، عورت کے لیے داڑھی مونچھ کتنا بڑا عیب ہے۔ جب کہ یہی عیب مردانہ حسن کی علامت بن جاتا ہے۔ نظم کے رخسار بھی صاف شفاف اور چمک دار ہوتے ہیں۔ نظریں پھسلتی چلی جاتی ہیں۔ ذہن تال دینے لگتا ہے اور لہو گنگنانے لگتا ہے۔ اسی لیے نظم حشو و زوائد، خس و خاشاک اور اُن جھاڑیوں کو جو نظم کے بیج سے نہیں پھوٹیں بلکہ غیر قدرتی طریقہ پر اُگ آئی ہیں، برداشت نہیں کرتی۔ اجمال اور ابہام اُس کے حُسن کی نشانیاں ہیں۔ اس کا پُورا طریقۂ کار حقائق سے بلند ہو کر تجرید، تعمیم اور آفاقیت کی فضاؤں میں بلند پروازی کا ہے۔ افسانہ تجرید نہیں تنزیل ہے۔ خیال سے حقیقت کی طرف نزول ہے۔ اسی لیے تو ایک معنی میں وہ تمثیل اور تجسیم بھی ہے۔ خیال کی تجسیم محسوس حقیقت ہیں۔ یہ نزول ہے عالمِ خیال سے عالمِ مثال کی طرف۔ غالب کے الفاظ میں کہیں تو لطافت سے کثافت کی طرف، جو ہر آئینہ سے زنگار کی طرف۔ حشو و زوائد جو جزئیات نگاری کی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں، افسانوی تخلیق کا اتنا ہی ناگزیر حصّہ ہیں جتنا بچّہ کی پیدائش کے وقت خون اور پانی کا بہنا یہی تو بچّہ کی تولید کی ضروریات ہیں۔ دیکھا صرف یہی جاتا ہے کہ خون بہت نہ بہہ جائے۔ جزئیات اور تفصیلات کی افراط و تفریط افسانہ کا عیب ہے۔ اسی لیے ہم افسانہ، ناول اور ڈرامے کی تنقید میں اجمال و ابہام پر زور نہیں دیتے بلکہ ان کی جگہ کفایت شعاری کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ نثری اسلوب، شعری اسلوب کی مانند مبہم نہیں وضاحتی ہوتا ہے۔ وہ تفصیلات و جزئیات، تمثیلات اور تشبیہات سے گھبراتا نہیں لیکن ان کا کفایت شعارانہ استعمال حسن کی دلیل ہے۔ بالکل مرد کی داڑھی مونچھ کی مانند، کہ یہ تو اس کی شاخت اور شخصیت کا فطری جزو ہیں، لیکن انھیں تراشنا پڑتا ہے۔ کبھی کبھی تو مرد کی شخصیت میں اتنی صلابت ہوتی ہے کہ جنگل کی طرح بڑھی ہوئی داڑھی بھی بارعب اور پُر وقار معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے آپ ناول کی تنقید میں ایسے خیالات سے بھی دوچار ہوں گے کہ مثلاً دنیا کی بڑی ناولیں جنگل کی طرح پھیلتی ہیں۔ ان میں آرٹی ناولوں کی تراش خراش اور چمن بندی نہیں، بلکہ ان کا حسن پھیلتے ہوئے جنگلوں کا مہیب اور

پُر اسرار حسن ہے۔ بیانیہ یہاں آرٹ کی حنابندی کا کام نہیں کرتا۔ استعاروں کے کنگن سے نہیں کھیلتا علامتوں کے نگینے نہیں ٹانکتا۔ بلکہ آبشار کی مانند گرتا ہے زبان کا لاکھوں ٹن پانی گرجتا ہوا، نرم ونازک پھوارا اُڑاتا دھنک کے رنگ بکھیرتا، وادی کو صاف وشفاف جھیلوں میں بدلتا، جنگل کی پُر پیچ ندیوں کی مانند، بہتا، تاریخ اور تہذیب اور تمدّن کو اپنی باہوں میں لیتا ہوا، ہمیں حیرت زدہ اور ششدر چھوڑ جاتا ہے۔ رزمیہ نظموں اور رزمیہ ناولوں کا یہی اسلوب ہے۔ ٹالسٹائی کے جنگ اور امن سے لے کر مارکویز کے ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE میں بیانیہ کا یہی روپ ہے۔ ٹالسٹائی، بالزاک اور ڈکنس میں زبان کے تخلیقی استعمال کا مطالعہ اس طرح نہیں طے کیا جاتا جس طرح ننھی منّی غنائی نظموں یا مختصر علامتی افسانوں میں کیا جاتا ہے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ انھوں نے کون سی قسم کے ناول لکھے ہیں اور ان ناولوں کے لیے مناسب ترین اور موزوں ترین اسلوب کون سا ہے۔

میرے نزدیک شاعری اور افسانہ دونوں تخلیقی تخیل کے اظہار کے ذریعے ہیں۔ اس تخیل نے جہاں بڑی شاعری تخلیق کی ہے وہیں بڑے افسانے بھی تخلیق کیے ہیں۔ دنیا کی بڑی شاعری ہمیشہ افسانوی رہی ہے۔ شاعر داستان طراز بھی تھا اور اسطور ساز بھی اور شاعرانہ تخیل اور اسطورسازانہ تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ دنیا کی عظیم ترین نظمیں یا تو رزمیہ ہیں یا بیانیہ جو اساطیر تاریخ، دنت کتھاؤں، داستانوں، قصوں، کہانیوں اور حکایتوں کا بیان ہیں۔

ہومر کی آڈیسی اور ایلیڈ نہ صرف اوّل تا آخر مہم سازی اور جنگ کی داستانیں ہیں بلکہ آڈیسی کی تو پوری تکنک اور پورا فنّی خا کہ جدید ناول کی طرز کا ہے کہ کہانی بیچ میں سے شروع ہوتی ہے اور پھر پیچھے اور آگے کی طرف بڑھتی ہے۔ یورپ کی تمام رزمیہ نظموں کی یہی کیفیت ہے وہ سورماؤں کی مہمات، شجاعت، محبت اور جنگوں کی داستانیں سناتی ہیں ملٹن کی نظم ''فردوسِ گم گشتہ'' پہلا تحریری رزمیہ ہے اور وہ بھی سقوطِ آدم اور اس کی نجات کا اِنجیلی قصہ بیان کرتی ہے۔ تمثیلی نظمیں یعنی ALLEGORY بھی بنیادی طور پر بیانیہ نظمیں ہوتی ہیں اور اساطیر اور قصوں کے ذریعہ اخلاقی رومانی یا مابعد الطبیعاتی نکات کا بیان کرتی ہیں اسپنسر کی فیری کوئین میں قصہ گوئی کے لوازمات کا پورا اہتمام ملتا ہے اور اس کی مرقع سازی تو جدید افسانے کی طرز کی معلوم ہوتی ہے۔ چاسر کی نظم تو ہے ہی کہانیوں کا مجموعہ اور چاسر سے بڑا کہانی کار کون ہوا ہے۔ اس کی کردار نگاری، جزئیات نگاری، ظرافت اور انسان دوستی پر تو نقاد اس طرح لکھتے ہیں کہ گویا وہ کوئی ہم عصر افسانہ نگار ہو۔

مغرب کا دوسرا بڑا کارنامہ ڈراما ہے۔ شعری ڈرامے میں شاعرانہ تخیل اور ڈرامائی تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ڈراموں میں اکثر کہانیاں تاریخ یا رومانی یا داستانوں کے دفاتر سے مستعار ہوتی ہیں۔ اس طرح شاعری ڈراما اور افسانہ تینوں ایک ہوجاتے ہیں۔

مشرق میں شاہنامہ، رامائن اور مہابھارت ہیں جن کا موضوع اسطوری کہانیاں ہیں۔ پھر مثنویاں ہیں۔ جو عشقیہ اور تاریخی داستانوں پر مبنی ہیں۔ عطّار، سنائی اور رومی کی صوفیانہ مثنویوں میں تمثیلی حکایات کی افراط ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ ان تمام کارناموں کو دیکھ کر یہ کہنا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ ان کے لکھنے والے بنیادی طور پر قصہ گو تھے جنھوں نے نثر کی بجائے نظم کا اسلوب اپنایا۔ بات کا یہ انداز آپ کو پسند نہ ہو تو یوں کہہ لیجیے کہ نثری قصے کہانیوں سے پہلے اور ان کے بہت بعد تک شاعری کا ایک وافر حصہ داستان گوئی پر مشتمل تھا۔

کالرج کیٹس، بائرن، شیلی آرنلڈ، ٹینی سین، براوننگ کے یہاں ایسی بہت سی نظمیں ہیں جن میں کہانیوں اور قصوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ہندوستان کی ان علاقائی زبانوں میں جن میں غزل کا رواج اُردو کی مانند غاصبانہ نہیں آج بھی ماجرائی نظمیں شاعری کا اہم حصہ ہیں۔

شاعری اور افسانہ جب متوازی خطوط پر حرکت کرتے ہوں تو ایک کی دوسرے پر برتری کی بات سرے سے بے معنی ہے۔ قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعۂ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کمزور ذریعہ اپنایا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات میں زیادہ پیچیدہ، زیادہ گہرے اور زیادہ تجزیاتی اور عقلی کارنامے پیش کرنے کے قابل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی نثر کے حوالے کر دیے۔ بیانیہ وسیلۂ اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا۔ نثری ڈرامے لکھے جانے لگے اور نثری داستانوں کو بھی فروغ ہوا۔ جس قسم کا بیانیہ ناول میں پروان چڑھا وہ شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔ ناول رزمیہ کا قائم مقام بنا، اور رزمیہ شاعر کا تخیل اور اس کی قوتِ بیان دوسرے روپ میں ناول کے کینواس پر اپنے تخلیقی معجزے دکھانے لگے۔ ناول دراصل وہی کام کر رہا ہے جو کسی زمانے میں رزمیہ شاعری کیا کرتی تھی۔ مغربی تمدن کی مانند مغربی ادب کی بھی یہ بڑی خصوصیت رہی ہے کہ وہاں نشاۃ الثانیہ کا عمل تمدنی اور ادبی سطح پر، مسلسل جاری رہا ہے اور وہ لوگ دیے سے دیا جلاتے رہے ہیں۔ وقت کی تبدیلی کے ساتھ جب رزمیہ اور بیانیہ شاعری کا زوال شروع ہو گیا تو اظہار کے ان وسائل کو نثر نے اپنا لیا اور اسی سبب سے مغرب میں ناول کی ایک ایسی ہی توانا روایت قائم ہو گئی جو کسی زمانے میں بیانیہ شاعری کی تھی۔ شاعری بیانیہ کو ترک یا کم کرنے کے بعد زیادہ سے زیادہ شخصی غنائی، پیچیدہ اور تہہ دار بنتی گئی۔

ناول بھی چوں کہ بورژوا انفرادیت پسندی کے ساتھ ساتھ وجود میں آیا اس لیے اس کا سروکار فرد کے ظاہری اور عملی کارناموں کی بجائے اس کی انفرادی اور باطنی شخصیت کی پیچیدگی اور تہہ داری اور جذباتی اور اخلاقی کشمکشوں سے زیادہ تھا۔ چوں کہ فرد اپنی شخصیت سماج ہی میں رہ کر پاتا تھا اس لیے معاشرتی اور طبقاتی پس منظر، اپنی تمام تہذیبی نیرگیوں اور تمدنی وسعتوں کے ساتھ ناول کے مواد کا اہم عنصر ٹھہرا۔ باطنی اور خارجی زندگی کی ان تمام تصویروں میں رنگ بھرنے کے لیے ناول نے تکنک اور اسالیب کے ایسے پیچیدہ اجتہادات اور تجربات روا رکھے جو شاعری کے پابند اور بندھے ٹکے نظام میں شاید ممکن نہیں تھے اور صرف نثر ہی ان کی متحمل ہو سکتی تھی۔ اسی طرح نثر نے اپنی ضرورت اور ناگزیریت منوائی، اور رزمیہ نظم جو اپنا تاریخی رول ادا کرنے کے بعد ایک عہد کے ساتھ ختم ہو رہی تھی، اس سے بیانیہ وسیلہ کو لے کر ناول میں محفوظ کر لیا۔ ناول کا بیانیہ، رزمیہ نظم سے بھی زیادہ دُور رس اور جزرس ہے اور زبان کا جیسا رنگا رنگ پہلودار اور خلاقانہ استعمال ناول نے کیا ہے اگر وہ شاعری سے بہتر نہیں تو

کمتر بھی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا تخلیقی نثر نے زبان کے خلاّ قانہ استعمال کے لیے وہی ہتھ کنڈے اپنائے جو شاعری کے تصرّ ف میں تھے؟ یہ سوال اس لیے اہم ہے کہ شاعری کے پرستار کہتے ہیں کہ نثر میں شاعری کے ہتھ کنڈوں کا استعمال بہت کارآمد اور ثمرآور ثابت نہیں ہوتا۔ صاف بات ہے کہ اگر استعارہ اور تشبیہہ نثر میں وہ جادو نہیں جگاتے جو نظم میں جگاتے ہیں تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ نثر کا تخلیقی کردار اتنا لچکدار نہیں جتنا شاعری کا ہے نثر میں زبان کا استعاراتی ہ اور علامتی استعمال اگر کمزور ہے تو وہ شاعری کے مقابلہ میں کم تر درجہ کی چیز ہے۔

اس سوال کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ اگر ہم بدلے ہوئے روپ کو بگڑے ہوئے روپ سمجھنے کی بدعادت ترک کر دیں، یا اس بات پر غیر عقلی اصرار نہ کریں کہ نثر بھی استعارے کا ویسا ہی استعمال کرے جیسا کہ نظم میں ہوتا ہے تو ہم آسانی سے یہ بات دیکھ سکیں گے کہ نثر نے بدلے ہوئے روپ میں ان تمام حَربوں کا کامیابی سے استعمال کیا ہے، جو شاعری کے تصرّ ف میں تھے اور جو حَربے اس کے لیے کارگر ثابت نہ ہو سکتے تھے انھیں ترک کر کے ان کی جگہ نئے وسائل اظہار ایجاد کیے ہیں۔ تخلیقی نثر کا ارتقاچوں کہ شاعری کے سینکڑوں سال بعد ہوا اس لیے نثر نے کم و بیش شاعری کے تمام حربے مستعار لیے۔ حد تو یہ ہے کہ مقفّی اور مسجّع نثر تک کے تجربات کیے گیے۔ شاعری کے تمام صنائع لفظی اور معنوی کا استعمال کیا گیا۔ ہماری قدیم داستانوں میں تو استعارات کی افراط ہے۔ فارسی اضافتوں کے ساتھ تراکیب اور بندشوں کی بھی افراط ہے، وقت گذرنے کے ساتھ ان میں سے اکثر چیزیں متروک ہوئیں۔ لیکن بہت سی چیزیں رہ گئیں مثلاً تجنیس، استعارہ اور تشبیہہ کہ وہ تخلیق اور تخیئل دونوں کے تصرّ ف میں تھے اور وہ ناول اور نثری ڈرامے کے اسالیب کے لیے بھی کارآمد تھے۔ جہاں نثر نے شاعری کے بہت سے ہتھ کنڈوں کو ترک کیا وہاں اپنے بہت سے ہتھ کنڈے ایجاد بھی کیے۔ اگر نہ کرتی تو زبان کا تخیلی استعمال کیسے ہوتا؟

ناول اور افسانہ میں زبان کی مختلف سطحیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ کبھی زبان حد درجہ شاعرانہ ہوتی ہے کبھی نثری کبھی کھرُدری بنتی ہے کبھی نازک اور لطیف۔ کبھی زمین کے قریب رہتی ہے کبھی تخیئل کے پَر لگا کر اُڑتی ہے۔ کبھی اس کا رنگ طنزیہ اور مزاحیہ ہوتا ہے کبھی غنائی اور کیف آور، افسانوی بیانیہ میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ تاریخی، دستاویزی اور صحافتی سطح سے لے کر فلسفیانہ غنائی اور تجریدی سطح کی انتہائی بلندیوں کو چھو سکے۔

شاعری میں زبان فوراً توجہ کو اپنی طرف منعطف کرتی ہے اس لیے ہم اس سے پہلی ہی نظر میں آشنا ہو جاتے ہیں جب کہ ناول اور افسانہ میں زبان توجہ ان اشیا کی طرف منعطف کرتی ہے جن کا وہ بیان کرتی ہے لیکن زبان کا یہ استعمال بھی اگر تخلیقی اور فن کارانہ نہ ہو تو اشیا کا بیان صحافتی بن جائے۔ افسانہ ہم اشیا کا صحافتی علم حاصل کرنے کے لیے نہیں پڑھتے بلکہ اس جمالیاتی مسرّت کے لیے پڑھتے ہیں جو فن میں میڈیم کے تخلیقی استعمال کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ مثلاً افسانہ میں اگر کسی شہر کا بیان کیا گیا ہے تو ہماری دل چسپی فی نفسہ اس شہر میں نہیں ہوتی کہ شہر کے متعلق تو ہم سفر ناموں یا ٹورسٹ گائڈ کے ذریعہ بہتر طور پر معلومات فراہم کر سکتے ہیں، بلکہ ہماری دل چسپی کا مرکز شہر کی اس تصویر کشی میں ہوتا ہے جو افسانوی بیانیہ کے ذریعہ وجود میں آئی ہے۔ بیانیہ اگر ناقص ہے تو

شہر کا بیان اکثر سفر ناموں کی طرح اُکتا دینے والا بنتا ہے۔ بیانیہ جب شہر کی تاثراتی تصویروں کو لفظی پیکروں اور استعاروں میں ڈھالتا ہے تو شہر کا بیان تخئیلی اور تخلیقی بنتا ہے ورنہ محض صحافتی یا سیاحتی رپورٹنگ کی سطح پر رہتا ہے۔ شہر کی فضاؤں اور کیفیتوں کو لفظی پیکروں میں ڈھالنے کا کام بیانیہ کر ہی نہیں سکتا اگر وہ زبان کی مرقع سازی اور امیج سازی کی مخفی قوتوں سے واقف نہ ہو۔ بیانیہ کے ذریعہ ہم شہر میں گم ہو جاتے ہیں اور ہماری یہ گم شدگی ہمیں بیانیہ اور اس کے لسانی حربوں دونوں سے بے خبر کر دیتی ہے۔ گم شدگی افسانہ کا سب سے بڑا وصف ہے کہ ہم کہتے بھی ہیں اور چاہتے بھی ہیں کہ افسانوی کی دنیا میں کھو جائیں۔ زبان اگر اپنی عشوہ فروشیاں کرنے لگے تو یہ گم شدگی ممکن نہ ہو۔ ناول اور افسانوں کے خوبصورت حصّوں کو ہم بار بار پڑھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ہم نہ صرف خوبصورت مناظر کا لطف بار بار لینا چاہتے ہیں بلکہ زبان اور اسلوب کے اس آہنگ کو جس پر ہم بہتے چلے گئے تھے، اب زیادہ ہوش مندی سے شعوری گرفت میں لینا چاہتے ہیں تا کہ منظر کے حسن کے ساتھ ساتھ ہم زبان کے حسن کو بھی دیکھ سکیں۔ یہ جان سکیں کہ الفاظ کیسا جادو جگاتے ہیں اور چھوٹے بڑے جملے کیسے آہستہ خرامی اور تیز رفتاری سے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے متوازی خطوط پر چلتے ہوئے، تشبیہوں اور استعاروں کے پیچوں میں اُلجھے ہوئے، تاثراتی تصویروں کا ایوان سجا دیتے ہیں اس وقت ہمیں پتہ چلتا ہے کہ اس تصویر کو جس میں ہم چشم زدن میں گم ہو جاتے ہیں، بنانے میں فن کار نے کیسا خونِ جگر صرف کیا ہے، دنیائے افسانہ کی سادہ کار تصویریں کیسی فن کارانہ پُرکاری سے بنائی ہوئی ہیں اس کا علم حاصل کرنے کے لیے ان مضامین اور کتابوں کو دیکھیے جو فلابیرؔ کی زبان اور اسلوب کے تجزیاتی مطالعے پیش کرتے ہیں اور خاطر نشان رہے کہ موپاساںؔ فلابیر ہی کا شاگرد تھا اور یہ بات مجھے پھر سے یاد دلانے دیجیے کہ ایذرا پاؤنڈ نے آخر کیوں کہا تھا کہ فلابیر اور موپاساں کی نثر کو پڑھے بغیر دورِ جدید میں شاعری کرنا ممکن نہیں۔ ڈرتا ہوں کہ میری یہ بات کہیں آپ کو ادبی چونچلا معلوم نہ ہو، لیکن یہ حقیقت ہے کہ جین آسٹن کی ناولوں کو میں شاعری کی طرح بار بار پڑھتا رہا ہوں، اور اس کشش میں اس کی دنیائے افسانہ کے آب و رنگ کا بھی اتنا ہی حصّہ ہے جتنا کہ اس کی زبان کے آہنگ کا، اور اس کی زبان کے آہنگ اور جملوں کے پیچ و خم پر میں اتنا ہی جھومتا ہوں جتنا اہلِ ذوق کسی مغنّی کی مرکیوں پر، پڑھتے پڑھتے جب آپ کا سینہ کیف و سرور سے لبریز ہو جائے اور آپ کتاب بند کر کے بے ساختہ عش عش پکار اُٹھیں، اس وقت زبان سنگیت کی سرحدوں کو چھونے لگتی ہے۔ نثر کا یہ کارنامہ اس وقت معجزہ معلوم ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ نثر شاعری کے عروضی آہنگ کی سحر کاری سے محروم ہے۔

اور یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ اعلیٰ ترین شاعری میں آرٹ کی محسوس ڈیزائن واضح نہیں ہوتی۔ کیٹس کی ODE TO AUTUMN کا جادو تو یہی ہے کہ فن کارانہ تخئیل اس حقیقت میں گم ہے جس کا وہ مشاہدہ کر رہا ہے۔ فن کار کی آنکھ اور خزاں کے بیچ آرٹ کا بھی پردہ حائل نہیں۔ شاہد اور مشہود کی اس وحدت کو حاصل کرنے کے لیے زبان اور اسلوب تخئیل کی آگ میں پک کر ایک ایسا باریک کانچ بن جاتے ہیں جو CONTACT LENS کی مانند محسوس تک نہیں ہوتا۔ تخلیقی تخئیل کے اسی مقام پر آبگینہ تندیِ صہبا سے

پگھلتا ہے اور وحشت کا خیال آتے ہی صحرا جلنے لگتا ہے۔ کیا یہ مقامات افسانہ کو حاصل نہیں؟۔ فلا بیر کا ناولٹ نومبر، موپاساں کا افسانہ چاندنی، جوائس کی کہانی THE DEAD پڑھیے، ایک میں خزاں کا، دوسرے میں چاندنی رات کا، اور تیسرے میں برف باری کے مناظر دیکھیے۔ افسانے کا تو پورا آرٹ اسی غیر شخصی تصویر کشی کا آرٹ ہے جس میں فن اور فن کار ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے کہ مقام میں نظر آتے ہیں فن کار خدا کی مانند ہر جگہ موجود ہوتا ہے لیکن کہیں دکھائی نہیں دیتا فن موجود ہوتا ہے الفاظ کا سنگیت لیے، تشبیہوں کا نگار خانہ لیے، امیج اور استعاروں کے چمک دار موتیوں سے جگمگاتا ہوا۔ لیکن فن کا پورا جادو اس طلسم خانۂ حیرت کی تشکیل میں صَرف ہوتا ہے جو عبارت ہے دنیائے افسانہ سے، جو ہماری تمھاری دنیا ہونے کے باوجود دنیا کم اور آرٹ کی جادوگری زیادہ ہے۔

اور گہری نظر سے دیکھیں تو افسانوی طریقۂ کار شاعرانہ طریقۂ کار سے بہت زیادہ مختلف بھی نہیں۔ شاعری میں بھی جب آہنگ الفاظ کی معنویت پر غالب آتا ہے، تو ہم صرف آوازیں سنتے ہیں اشیا کو دیکھ نہیں پاتے یہ شاعری کا عیب ہے، حسن نہیں۔ بڑا شاعر وہی ہوتا ہے جو آوازوں کے HYPNOTIC عنصر کو قابو میں رکھتا ہے۔ اسی لیے شاعری میں حسّی پیکر سازی کا عمل نثر کے عمل سے بہت مختلف ہے شاعری اور نثر دونوں میں استعاروں کی بھرمار اور صفات کی افراط سے امیج دب جاتا ہے۔ صاف ستھرے نکھرے ہوئے امیج کے لیے صاف ستھری نکھری، حرکی اور حاضراتی زبان بہت ضروری ہے۔ شاعری سے بہت سی مثالیں ایسی دی جاسکتی ہیں جس میں امیج سازی کے لیے زبان کے نثری ڈھانچے کو ترجیح دی گئی ہے تاکہ پیچیدہ تراکیب اور استعارے، اور بلند آہنگی توجہ کو امیج سے ہٹانے نہ پائے اور امیج حواس کو براہِ راست بیدار کرسکے۔ مثلاً پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے، رات بھر شمع سر کو دُھنتی رہی بام و دَر خاموشی کے بوجھ سے چور، ان کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے۔ جانے اس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں، کلی کا ننھا سا دل خون ہوگیا غم سے، چمن سے روتا ہوا موسم بہار گیا۔ ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں۔ ایسی اور بھی بہت سی مثالیں ہیں۔ آپ یہ نہ سمجھیے کہ میں لفظی تراکیب اور بندشوں کو امیج سازی کی رُوح کے خلاف سمجھتا ہوں۔ لیکن جہاں امیج ہوگا وہاں زبان کے دوسرے عناصر لفظی تراکیب کے اغراق کو معتدل بھی بنائیں گے۔ بیانیہ مثنویوں میں منظر نگاری تصویر کشی اور جذبات نگاری کی مثالوں پر غور کریں تب بھی یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ایسے مقامات میں بیانیہ پیچیدہ تہہ دار غنائی شاعری کے ابہام کی بجائے صاف شفاف اور کھلے پھیلاؤ کو زیادہ روا رکھتا ہے۔ یعنی اشعار ایسے اجمال کو جو کڑی بندشوں کا زائیدہ ہو اور جس کے سبب نظر زبان کی بندشوں پر اٹک جائے اور امیج زبان یا لفظوں کی آوازوں میں اُلجھ جائے روا نہیں رکھتے۔ جب شاعری تک نقالی کے لیے بیانیہ کو زبان کی صنعت گری سے پاک رکھتی ہے اور اس پر آہنگ، اجمال، ابہام، ترصیع اور تجرید کو غالب آنے نہیں دیتی تو افسانہ کہ جس کا پورا آرٹ ہی ''دکھانے'' کا آرٹ ہے اگر زبان کی صنعت گری اور عشوہ فروشی اور ادا بندی سے احتراز کرے اور تصویر کشی اور امیج سازی کے چوکھے اور براہِ راست طریقے اپنائے، تو اس پر یہ الزام کہ وہ زبان کا تخلیقی استعمال نہیں کرتا وہی لوگ لگا سکتے ہیں جن کا زبان کے تخلیقی استعمال کا تصور مضمون آفرینی، صنعت گری یا

الفاظ کی معنی آفرینی تک محدود ہے۔

ناول اور افسانہ کی انسان دوستی، عام انسان کے سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی مسائل میں گہری ہمدردانہ دل چسپی انسان کو فطرت کے منطقہ سے اٹھا کر آرٹ کے منطقہ میں رکھ کر اس کے مسائل کا ایسا مطالعہ جو نئے علوم اور عقل وخرد کی روشنی میں کیا گیا ہو اور جو انسانی تفہیم کی نئی راہیں کشادہ کرتا ہو، اور ان لوگوں کو فکر کا محور بناتا ہو جنھیں ہم زندگی میں کوئی اہمیت نہیں دیتے، انیسویں اور بیسویں صدی کے نثری ادب کا اتنا بڑا کارنامہ ہے جس کی مثال تاریخِ ادب میں نہیں ملتی۔ شاعری میں بھی چوں کہ نثر کا عنصر، جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ ہوتا ہے یہ عنصر نثری اصناف سے اثرات قبول کرتا رہا اور شاعری کا سفر تخلیقی اَنا کے اثبات کی بجائے گردوپیش کی عام وسیع انسانی دُنیا میں اَنا کے بتدریج استغراق کا عمل بن گیا۔ جدید ادب کلاسیکی ادب سے اس معنی میں مختلف ہے کہ کلاسیکی ادب ایک بنی بنائی دنیا میں، جس میں تعینات کی سمتیں متعیّن تھیں اور اقدار و روایات کے سہارے حاصل تھے، انسان کا مطالعہ زیادہ فکری استقامت اور نظریاتی وثوق سے کرسکتا تھا۔ اسی لیے کلاسیکی دور میں اصنافِ سخن کو زیادہ پائداری اور اعتبار حاصل تھا۔ جدید ادب اس انسان کا مطالعہ کرتا ہے جو وقت کی آندھیوں کے خلاف مُسلسل پیکار میں ہے ایک ایسا تیز وتند بہاؤ جس پر اسے کوئی قابو نہیں اور جو اسے انجانی اَن دیکھی سمتوں کی طرف بہائے لیے جاتا ہے۔ اقدار اور روایات کے انہدام کی گرد میں لپٹا ہوا، تیقنات کے سرمایہ سے عاری، وہ ایسے دورِ ابتلا اور بحرانی عہد میں سانس لیتا ہے جس کے تھپیڑے سیلیٔ استاد کی مانند سبق آموز بھی نہیں رہے۔ اس دورِ ابتلا کو ایک اخلاقی سمت دینے کا پورا بار اب ادب پر آ گیا ہے۔ اسی لیے اد۔ ب۔ کی جنگ ادیب مذہبی جوش وخروش سے لڑتے ہیں۔ ادب جراحتِ دل کا درماں بھی ہے اور ظلم جبر وتشدّد اور شر کی طاقتوں کے خلاف شمشیر برہنہ بھی۔ ایک ایسے دَور میں جب کہ مذہب خود طاقت، اقتدار، استیصال اور شر پسند سیاست کے ہاتھ کا گندہ ہتھیار بن گیا ہے، انسان کو ایک نیا اخلاقی وجود دینے، اسے انسانی الم ناکیوں کا شاہد بنا کر اسے بدھ کی کرونا اور یسوع کی دردمندی عطا کرنے کا کام ادب ہی کر رہا ہے۔ یہی آج کے دَورمُس ادب کا سب سے بڑا اخلاقی اور سماجی عمل ہے۔ قومی، وطنی، ریاستی اور مذہبی مفادات سے بلند اُٹھ کر ناول اور افسانہ نے انسان دوستی کی اس روایت کو قائم کیا ہے جو تخلیقی اَنا کی شکار شاعری بھی نہ کرسکی کیوں کہ شاعری بہت آسانی سے حب الوطنی ملّت پرستی، قومیت، مذہبیت، اور سیاست کا شکار ہوتی رہی وجہ یہ تھی کہ شاعری میں رہا ہوا خطابت، جذباتیت، زورِ کلام، زورِ بیان جوش وخروش اور اشتعال انگیزی کا عنصر ہر نوع کے شوونزم کے کام بہت آسانی سے لگ سکتا تھا۔ جب آپ افسانہ نّھی کی نانی پر لکھتے ہوں، ہولی اور رانو پر لکھتے ہوں، بھڑوے، رنڈی، موچی اور بھنگی پر لکھتے ہوں، بھولا، بابو اور آلیور ٹوسٹ پر لکھتے ہوں، ایک بڈھا اور بڈھا گوریو پر لکھتے ہوں، ایما بواری اور اینا کاری نینا پر لکھتے ہوں تو بتائیے کون سے شوونزم کو خطابت کے تھن کا دودھ پلائیں گے۔؟

دراصل ناول اور افسانہ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ اس نے ایک جمہوری ذہن، انسان دوست نقطۂ نظر اور دردمند دل پیدا کیا، یہ ذہن زندگی کو ہر سطح اور ہر روپ میں قبول کرتا ہے۔ اس قبولیت کی بنیاد نہ بزرگانہ

شفقت اور سرپرستی پر ہے نہ جذباتیت پر بلکہ یہ احساس کہ ہماری ذات سے پَرے زندگی کا ایک عظیم کارواں ہے جو دُکھ سُکھ کی دھوپ چھاؤں تلے اپنی آرزوؤں اور نامرادیوں، خوشیوں اور المناکیوں کے ساتھ محوِ سفر ہے۔ اس کارواں کا نظارہ اور زندگی کی ہر سطح پر ہر آدمی کے چہرے کی شناخت اور اس کی باطنی زندگی کی دریافت قاری کے شخصی پندار کی شکست میں منتج ہوتی ہے۔ وہ ان گرے پڑے اس جیسے عام لوگوں کے حوالے سے زندگی کے متعلق سوچتا ہے جو عموماً فکر و فلسفہ کا موضوع نہیں رہے۔ یہ لوگ اس کی زندگی میں داخل ہیں، اس کے ذہن کا حصہ ہیں۔ وہ فلسفے جو اس کی نجات اور نروان کی بات کرتے ہیں لیکن ان لوگوں کی زندگی کی بے بضاعتی اور رائگانی کو شمار میں نہیں لیتے اس کے لیے لفظوں کا مایا جال ہیں۔ اس نے ان لوگوں کی الم ناکی کو پتھرائی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ ویرانیِ حیات کے ہولناک سناٹوں کو رُوح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے، اور اسی لیے اس کی جھولی میں وہ پتھر نہیں ہیں جن سے فقیہانِ شہر گنہگاروں کو سنگسار کرتے ہیں۔ جزا و سزا کی تمام باتیں اس کے لیے اپنی قیمت کھو دیتے ہیں۔ یہ قاری زندگی کے سیلِ بے کراں کا ایک جزو ہے۔ شخصی اَنا پاش پاش ہے اور باطن ایک ایسے مجاہدے اور تزکیہ سے گذرا ہے جس کے بعد شعر و ادب کے مطالعہ کو ایک آرٹی شخصیت کی فضیلت میں بدلتے ہوئے بھی اسے شرم آتی ہے۔

شاعری بڑے آدرشوں کو اپنے سامنے رکھتی ہے۔ وہ آدرشوں کی بات انسانی سیاق اور حوالہ کے بغیر کر سکتی ہے اور کرتی رہی ہے اس کے لیے انقلاب کو مٹھیوں میں افشاں بھر کر روانہ کرنا مشکل نہیں۔ یہ بھی مشکل نہیں کہ مردِ مومن کو مصاف میں تیغ و آہن اور بزم میں حریر و پرنیاں بتائے لیکن افسانہ نگار کی تو پیشہ ورانہ بیماری ہی یہ ہے کہ وہ کان پر قلم رکھ کر انقلاب کے پیچھے پیچھے جاتا ہے اور زندگی کیسے خاک و خوں میں لتھڑی ہے اس کا بیان کرتا ہے۔ انقلابی اور اشتراکی اور اسلامی ذہن کو اپنے خوابوں میں دل چسپی ہوتی ہے۔ ان خوابوں کے مفسّر شاعروں پر...... آئیڈیولوجی، مذہب اور قومیت کے علم برداروں پر۔ کتابیں کی کتابیں لکھی جا سکتی ہیں اور ایک نہیں سینکڑوں زاویہ ہائے نظر سے۔ ایسا شاعر قوم، ملک اور ملّت کی مقدس علامت بن سکتا ہے۔ افسانہ نگار کو یہ مراعات حاصل نہیں، بہت ہُوا تو آپ نے یہ کہہ دیا کہ پریم چند بھی بھارت کے ایک سپوت تھے یا کرشن چندر کے متعلق روسی رہنماؤں نے کہہ دیا کہ وہ کچلے ہوئے عوام کے ترجمان تھے۔ منٹو کے متعلق آپ کیا کہیں گے کہ زندگی بھر اس پر عریانی فحاشی اور گندگی کے الزامات عائد ہوتے رہے اور اس کے افسانوں پر مقدمے چلتے رہے۔ بیدی کا کون سا قومی امیج ہم تعمیر کر سکتے ہیں اور اس معنی میں چیخوف موپاساں اور لارنس کا بھی۔ دراصل افسانہ نگار اپنے کام کا آغاز ہی زندگی کی اس چلچلاتی دھوپ میں کرتا ہے جہاں عقائد، آدرش اور نظریات کے تلوؤں میں چھالے پڑ جاتے ہیں۔ اسی لیے لارنس نے کہا ہے کہ ناول تو ایک ایسا فارم ہے جس میں ناول نگار زندگی کے حقائق کے خلاف کوئی بات منوانا بھی چاہتا ہے تو فارم اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ زندگی کا منظر نامہ افسانہ نگار کو منکسر المزاج بناتا ہے۔ یہ منظر نامہ بہ یک وقت ہولناک اور دل فریب ہے۔ جو صورتِ حال سامنے آتی ہے جو کردار جنم لیتا ہے وہ اپنی طرف افسانہ نگار کے نظامِ جذبات اور نظامِ افکار کو ٹھیک کرنے کا مطالبہ کرتا

ہے۔ یہاں زندگی اخلاقیات کی سرنگ میں بارود بھر دیتی ہے۔ مقتدر روایات اقتدار اور تصوّرات شعلۂ حیات کی آنچ میں موم کی طرح پگھلنے لگتے ہیں۔ زندگی کے حقائق کے سامنے افسانہ نگار بالکل تنہا اور بے سہارا ہوتا ہے۔ اسے نہ کسی فلسفہ کا دلاسہ میسّر ہے نہ کسی عقیدے کا سہارا۔ اس بنتی بگڑتی زندگی کے مشاہدے کے آداب اسے ازسرِ نو اپنی ذات سے پیدا کرنے ہیں۔ افسانہ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ وہ ہر کردار اور ہر صورتِ حال کے مشاہدے کے لیے ہمیں تیار کرتا ہے اور ہزاروں کرداروں اور ان کی زندگی کے لاکھوں واقعات کو دیکھنے پرکھنے اور قبول کرنے کے آداب سکھاتا ہے۔ کسی ایک فلسفۂ حیات کی تلقین کے مقابلہ میں یہ کام نہایت ہی مشکل اور بالکل دوسری نوعیت کا ہے۔

بورژوازی بورژوازی

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

بورژواژی بورژواژی

(عنوان کے لیے افتخار جالب سے معذرت کے ساتھ)

اب جبکہ تاریخِ انسانیت کی سب سے خوں خوار صدی ..... ہماری آپ کی پیاری بیسویں صدی، ..... برقی روشنیوں میں جگمگاتی، منشیات کے نشہ میں چُور، AIDS کے جراثیم سے کھدبداتی کیمیادی آلودگیوں سے زہرناک، عالم گیر جنگوں، ملکی لڑائیوں، قبائلی خانہ جنگیوں اور نسلی اور مذہبی فسادوں کے لہو میں نہائی، شہر شہر بم کے دھماکوں، قریہ قریہ دہشت پسندی اور ہر کوچہ و برزن میں قتل و غارت گری کا ننگا کھیل کھیلتی رخصت ہو رہی ہے تو ایک سوال جو اُبھر کر سامنے آتا ہے یہ ہے کہ کیا تمدّن انسان کی کھال جتنا بھی گہرا ثابت ہوا۔ اس کا جواب ایک پادری کے یہ الفاظ ہیں کہ آدمی کا خون بپتسمہ کے پانی سے زیادہ ہی گاڑھا ثابت ہوا ہے۔ تہذیب اور تمدّن صرف ظاہری چمک دمک ہے۔ آدمی کو ذرا گریدیے اور اندر سے خوں خوار بھیڑیا باہر آئے گا۔ اب تو ہم ایوان کاراموزوف کی طرح یہ بات بھی نہیں کہہ سکتے کہ "مَیں خدا کا انکار نہیں کرتا، لیکن اپنی ٹکٹ شکریہ کے ساتھ واپس کرتا ہوں۔" کیوں کہ ٹکٹ واپس کرنے کے لیے خدا چاہیے، اور خدا یا تو نطشے کے لفظوں میں مرگیا ہے یا اگر ہے تو کمپیوٹر عہد کے نٹ کھٹ بالک کی طرح ہائی ٹیک وار فیر کی وڈیو گیم کھیلتا نظر آتا ہے۔ اس جہاں سے بے نیاز جو اس کے شوقِ ایجاد کا ستم ظریف مذاق ثابت ہوا ہے۔

اقبال بھلے کہیں کہ تو نے رات بنائی اور میں نے دیا بنایا۔ پُر اسرار کائناتی رات کے سامنے دیا کتنا حقیر ہے اس کی طرف عسکری کو اشارہ کرنا تھا اور وہ کر گئے اور انسانی عظمت اور تسخیرِ فطرت کی باتوں کو پادر ہوا ثابت کر گئے۔ تکوینی سطح پر مشیتوں کے اس کھیل میں بھلے آدمی دعوٰی کرے کہ مشیتوں کی کلائی مروڑ سکتا ہوں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ قدرت کے خلاف آدمی ہاری ہوئی جنگ لڑتا رہا ہے کیوں کہ یونانی المیہ ہیرو کی مانند پہلے ہی سے اس کا مقدر طے ہو چکا ہے۔ موت برحق اور یقینی ہے۔ اسے مرنا ہے اور موت ہر چیز کو بے معنی بنا دیتی ہے۔ موت کا اختیار قدرت کے ہاتھ میں ہے۔ کائنات کتنی بے نیاز، کٹھور، خاموش اور پُر اسرار ہے۔ اپنا کوئی راز عیاں نہیں کرتی۔ اس کی اندھی طاقتوں کے خلاف آدمی کی لڑائی کتنی غیر مساوی المناک اور اپنی آخری شکل میں مضحکہ خیز ہے۔ زندگی کی بازی تو آدمی جنم لیتے ہی ہار جاتا ہے کیوں کہ وجود میں آتے ہی اس کا سفر مسلسل عدم کی طرف ہے۔ زندگی گویا اپنی سرشت ہی میں ٹریجک ہے۔

زندگی کا المیہ قابلِ برداشت بنتا ہے اگر عدم محض خلا نہ ہو اور موت محض فنا نہ ہو۔ زندگی روشنی پاتی ہے

معنویت کے اس موتی سے جو عدم کے صدف میں ہوتا ہے۔ لیکن آدمی کا المیہ یہ ہے کہ ماورائی عقائد اور فلسفے اس کی خوں چکاں تاریخ کی تفہیم میں اس کی کوئی مدد نہیں کرتے۔ جس بات نے ایوان کارا موزوف کو نظامِ خداوندی سے بددل کیا تھا وہ اس دُنیا میں انسان کا بے معنی دُکھ اور بپتا تھی۔ ایک غلام کے لڑکے نے زمیندار کے پیارے کتے کو پتھر مار دیا۔ زمیندار نے تمام غلاموں کو پائیں باغ میں جمع کیا۔ قصوروار لڑکے کے کپڑے اُتار کر کہا کہ بھاگو اور پھر اس کے پیچھے شکاری کتوں کا غول چھوڑ دیا۔ ایوان جاننا چاہتا ہے کہ نظامِ خداوندی میں اس ظلم کا جواز کیا ہے۔ یہی سوال آشویز کے گیس چیمبروں کے سامنے ان بچّوں کو کھیلتے دیکھ کر پیدا ہوا جن کی ابھی باری نہیں آئی تھی اور جو تھوڑے وقت کے بعد ان گیس چمبروں میں بھسم ہونے والے تھے۔ اسی سوال کے ساتھ آنکھیں آسمان کی طرف اُٹھ جاتی ہیں جب وہ دیکھتی ہیں کہ قومی اور قبائلی دنگوں میں کم سِن لڑکیوں پر عزازیل کی کمیں گاہ کے کتے کیسے ہَوس ناک دانت نکالے یلغار کرتے ہیں۔

جب آدمی مشیّتوں کے کھیل کے معنی سمجھنا چاہتا ہے تو دوستووسکی کا ایوان کارا موزوف پیدا ہوتا ہے۔ ایوان کارا موزوف نہیں لیکن دوستووسکی عیسائیت میں پناہ لیتا ہے۔ مشیّتوں کے سامنے سر جُھکا دیتا ہے۔ جب وہ سَر نہیں جھکاتا، جو اسے سمجھ میں نہیں آتا اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے تو کامیو کا باغی پیدا ہوتا ہے جو ایوان کارا موزوف ہی کا یک رُوپ ہے۔ آج کے انسان کی سرشت میں پنہاں تفہیم کی خواہش اور کائنات کی غیر عقلی طاقتوں کے درمیان تصادم پیدا ہوتا ہے تو ایبسرڈ جنم لیتا ہے۔ ایبسرڈ کیا ہے؟۔ ایک ایکٹر کا اپنی سیٹنگ سے ربط کھو دینا۔ اب وہ اسٹیج پر میکانکی طور پر رٹے ہوئے مکالمات بولتا ہے لیکن اُن کے معنی نہیں سمجھتا۔ وہ خلیفۃ الارض ہے لیکن وہ نہیں جانتا کہ اس کے فرائض کیا ہیں۔ اسے کون سے کام کرنے ہیں۔ قلعہ کے دروازے بند ہیں۔ اور صاحبِ اقتدار لوگوں سے رابطہ قائم نہیں ہوتا۔ یہ کافکا کا افسانہ ہے۔ ایک رواقی جذبہ کے تحت----- (سی سی فس کی وہی رواقیت کہ چٹان کو ڈھکیل کر پہاڑ کی چوٹی پر لے جانا جہاں سے پھر وہ گڑگڑاتی نیچے لڑھک آتی ہے) اس پلیگ کا مقابلہ کرنا جس کی زد میں پوری بستی آتی ہے۔ یہ کامیو کا افسانہ ہے۔

اکبر الہ آبادی نے بات تو عقل کی کہی تھی کہ جو سمجھ میں آ گیا وہ خدا کیوں کر ہوا، لیکن جو سمجھ میں نہیں آتا اسے عقلیت پسند دماغ بطور خدا کے قبول بھی نہیں کرتا۔ عقلی آدمی خدا کو بھی اپنی عقلی اور انسانی کسوٹی پر پرکھتا ہے اور خدا اسے شبیر حسین خاں سے چھوٹا نظر آتا ہے۔ دویدھا وہی پیدا ہو گئی کہ آدمی پھر بڑا بن گیا، -----وہی آدمی جس کے کرتوتوں سے گھبرا کر آدمی نے خدا میں پناہ ڈھونڈھی تھی۔

ذرا ماورائیت سے اس طرف تاریخ میں آیئے۔ جیمس جائیس کے ہیرو اسٹیفن ڈیڈالس نے کہا کہ تاریخ تو ایک ڈراؤنا خواب ہے فن کار تاریخ کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ یہ اس کا ہیروئک عمل ہے۔ لیکن تاریخ کی اندھی طاقتیں اسے کچلتی ہوئی نکل جاتی ہیں۔ وہ جانتا ہے کہ وہ مارا جائے گا مگر وہ انھیں چیلنج کرنے سے باز نہیں رہتا۔ وہ بہ یک وقت باغی بھی ہے، ہیرو بھی، اور صیدِ زبوں بھی۔ ان تین لفظوں میں بیسویں صدی کے فن کار کے تخلیقی کردار کی تاریخ سمائی ہوئی ہے۔

خوں خوار درندہ صفت آدمی کو دیکھ کر آدمی نے یہ سوال پوچھا ہے کہ کیا واقعی خدا نے آدمی کو اپنی صورت پر بنایا ہے۔ رومانیوں نے انسان کے شیطانی رُوپ کو پیش کیا جو اُن کے نزدیک اس کائنات کا جواب تھا۔ جس پر یزداں کی نہیں اہرمن کی حکمرانی تھی۔ بائرن نے کین اور منفرڈ جیسے ڈرامے لکھے اور کامیو نے کیلی گیولا جو ہر چیز کو تباہ کرتا ہے حتّٰی کہ خیر و شر کی تفریق بھی مٹا دیتا ہے۔ لیکن میرے نزدیک اس سلسلہ کا سب سے بڑا افسانہ ہمارے یہاں لکھا گیا اور وہ ہے بیدی کا افسانہ ''بولو''۔ ''بولو'' کی تھیم یہ ہے کہ اس شیطانی دنیا میں جینا اتنا مشکل نہ رہے اگر بُرے سے خیر کا وجود ہی نہ ہو۔ راکھشسوں کی دُنیا میں دیوی کا کیا کام..... اور دیوی ہے ایشو، ایک ماں، ایک گرہستن حسن اور معصومیت کی مورت۔ دھن کے دیوتا گن پتی کے جلوس میں ونا یک ایشو کا قتل کرتا ہے۔ کیوں؟ تا کہ دُنیا میں دیوی رہے ہی نہیں۔ یہ قتل ونا یک اس گھور اندھکار اور نراشا کے عالم میں کرتا ہے جب ایک اچھا کام کرنے کی پاداش میں پولیس اس پر اتنا ستم گذارتی ہے جسے صرف اس جیسا مضبوط کاٹھی کا آدمی ہی جھیل سکتا ہے۔ ونا یک کی نظر میں یہ دُنیا اب خیر و شر کی رزم گاہ بھی نہیں رہی، محض شر کا گھوارہ بن گئی ہے۔ ایسی دنیا میں دیوی کا نہ ہونا ہی بہتر ہے یہاں زندگی معنی کھو دیتی ہے اور قتل معنی خیز بنتا ہے۔ پُر تشدد دُنیا اپنی اَلم نا کی بھی کھو چکی ہے، اور محض ہولناک رہ گئی ہے۔ باپ اپنی بیٹیوں کے سینہ میں خنجر بھونک دیتا ہے تا کہ فسادیوں اور فوجیوں کے ہاتھوں اُن کی عصمت ریزی نہ ہو۔ زندگی نے اپنے معنی کھو دیے اور قتل پھر معنی خیز بن گیا۔

عقل و خرد کی برتری کا جو دَور نشاۃ الثانیہ سے شروع ہُوا تھا پہلی عالم گیر جنگ نے اس کا خاتمہ کر دیا۔ ۱۹۱۴ء تک آزولڈ سپنگر نے اپنی کتاب مغرب کا زوال مکمل کر لی تھی۔ پہلی جنگِ عظیم مارکس، فرائڈ اور ینگ کے اس خیال کی تصدیق تھی کہ آدمی بہت عقلی جانور نہیں جو خود کو اور گرد و پیش کو کنٹرول کر سکے، بلکہ تاریک قوتوں اور جبلتوں سے بھرا ہوا ایک ناقبلِ فہم وجود ہے جو اپنے اندر اور باہر کی اُن طاقتوں کو سمجھ نہیں پاتا جن کا وہ شکار ہے۔

کرکے گارد کی عیسائی وجودیت اور سارتر کی الحادی وجودیت ایک ہی سکّہ کے دو ۲ رُخ ہیں۔ کرکے گارد نے بتایا کہ تاریخ کچھ بھی نہیں۔ اصل مسئلہ تو انسان اور خدا کے رشتہ کا ہے۔ عقل خدا کے وجود اور اس کی اچھائی کو ثابت کرنے سے قاصر ہے۔ ایمان اندھیرے میں ایک چھلانگ ہے جو آدمی اس لیے بھرتا ہے کہ وہ وجود کی ہیبت، دہشت اور کرب کو برداشت نہیں کر پاتا۔ سارتر نے کہا کہ خدا ہو یا نہ ہو وجود کی ہیبت، وحشت اور اس کا کرب برقرار رہتا ہے۔ خدا کے ہونے نہ ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ایلیٹ کے نزدیک خدا اور اس کی بنائی ہوئی دنیا کے بیچ ایک بڑی خلیج پیدا ہو گئی ہے۔ آدم کے گناہِ اوّلیں کے سبب یہ دنیا ایک گناہ آلود دُنیا ہے جس میں انحطاط تبدیلی کی سرشت ہی میں موجود ہوتا ہے۔ لہٰذا ایلیٹ تمام تغیرات کے درمیان جو چیز تغیر نا آشنا ہے اس کی تلاش کرتا ہے۔ یہی گھومتے پہیّہ کا ساکن مرکز ہے۔ ایسی چیزیں باہم مل کر روایت کی تشکیل کرتی ہیں۔ ایلیٹ کا روایت کا نظریہ زمانی نہیں مکانی ہے۔ فن اور فکر کے عظیم شاہکار ہمارے سامنے ایک نقشہ کی مانند بکھرے ہوئے ہیں۔ اُن سے رابطہ آدمی کو تاریخ اور وقت کے جبر سے بلند کر دیتا ہے۔

ایلیٹ محسوس کرتا ہے کہ صنعتی نظام کے بے دریغ اندھا دھند پھیلاؤ نے ہر طبقہ میں عورتوں اور مردوں کے

ایسے ہجوم کو جنم دیا ہے جو روایت سے کٹا ہوا، مذہب سے بیگانہ اور اجتماعی ترغیب MASS SUGGESTION کا شکار ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسانوں کی بھیڑ پیدا کرتا ہے اور جہاں تک بھیڑ کا تعلق ہے اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ بھیڑ اچھا کھاتی ہے، اچھے مکانوں میں رہتی ہے اور منظم ہے۔ ایلیٹ کی بنیادی لڑائی تو میکانکی آدمی کے خلاف ہی تھی۔ خیر وشر کی آگہی کے ساتھ آدمی جو گناہ کرتا ہے اسے وہ اس ثواب پر ترجیح دیتا ہے جسے آدمی میکانکی طور پر کرتا رہتا ہے۔

بھیڑ کی نفسیات کے متعلق ایلیٹ سے بھی قبل سیاسی اور سماجی مفکر جان سٹوارٹ مِل لکھ چکا تھا:

''لوگ جو کچھ بھی کرتے ہیں اس میں مروجہ اطوار سے موافقت کا خیال وہ سب سے پہلے کرتے ہیں۔ ان کی پسند بھیڑ کی پسند ہوتی ہے۔ وہ انتخاب بھی انہی چیزوں میں سے کرتے ہیں جو عموماً لوگوں میں عام ہوتی ہیں۔ شخصی پسند، شخصی مذاق، اور طرزِ عمل کی انفرادیت سے اس طرح دامن بچایا جاتا ہے گویا یہ جرائم ہوں..... اپنی فطرت کی پیروی نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لوگوں کے پاس اپنی ایسی کوئی فطرت ہی نہیں بچتی جس کی پیروی کی جائے..... میرے کہنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ ان چیزوں کی بجائے، جن کی طرف اُن کی طبعیت راغب ہوتی ہے، اُن چیزوں کا انتخاب کرتے ہیں جو عام اور رسمیہ ہیں۔ دوسری چیزوں کے لیے رغبت پیدا ہوتی ہی نہیں۔''

دراصل فن کار کا بنیادی سروکار ہمیشہ انسانی صورتِ حال سے رہا ہے۔ وہ تاریخ کے ہر موڑ پر ایک ہی سوال پوچھتا ہے۔ مَیں کون ہوں اور اس دنیا میں کیا کر رہا ہوں۔ نوئل کوارڈ اور برنارڈ شا میں فرق کرتے ہوئے ایلیٹ کہتا ہے کہ نوئل کوارڈ جیسے لوگ ادب اس طرح تخلیق کرتے ہیں گویا انسان کا کوئی ماورائی ڈائمنشن ہی نہیں، اور اس کے مسائل ڈرائنگ روم کے مسائل ہیں۔ اس کے برعکس ذرا دیکھیے، ایلیٹ کہتا ہے کہ عقلیت پسند اور افادیت پسند برنارڈ شا کی حسیت نے سینٹ جان میں احساسات اور جذبات کے کیسے آفاق روشن کیے ہیں۔

تاریخ میں ادیبوں اور فن کاروں کی نظر میں کیوں بورژوازی ہمیشہ مشکوک اور مشتبہ رہا ہے؟۔ اس کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ لکھنے والوں کا تعلق ہمیشہ قدروں سے رہا ہے۔ فرانس کے وہ فن کار جن کا تعلق بورژوا طبقہ سے تھا۔ لیکن جو اشرافیہ کی ملازمت میں تھے وہ انقلابِ فرانس کے بعد بھی جب کہ اشرافیہ کا زوال ہوا اور بورژوا برسرِ اقتدار آیا ایسا ادب تخلیق کرتے رہے جس کا سروکار قدروں سے تھا اور یہ قدریں اشرافیہ کی دی ہوئی تھیں۔ ان قدروں کا تعلق اتنا افادیت سے نہیں تھا، جتنا کہ ایک مہذب اور نستعلیق شخصیت کی تعمیر سے تھا۔ بھلا بورژوا کو ایسے روپ میں کیا دل چسپی ہو سکتی تھی جو اس کی افادیت اور کفایت شعاری، اور گنتی اور محنت کو حقارت کی نظر سے دیکھتا ہو۔ چنانچہ بورژوا آرٹ سے بے نیاز اپنا کام کرتا رہا اور ادیب و شاعر اس سے کھنچاؤ اور بیزاری محسوس کرتے رہے۔

بورژوازی کا ہر کام سوچا سمجھا محتاط، جوکھا ہوا، محدود افادیت کا حامل نفع انعام یا بدلہ کی لالچ میں ہوتا۔ بھلا وہ انتونی جیسا عاشق کیسے بن سکتا تھا جو کہے I HAVE KISSED AWAY KINGDOMS اس کے پاس اگر شاہوں کی طاقت کا جلال نہیں تھا تو غریبوں کے انکسار، صبر اور ایثار نفسی کا وہ جمال بھی نہیں تھا جو مغرب

میں مسیح کے حلم اور مشرق میں صوفیا کے فقر کو نمونہ بنانے سے حاصل ہوتا تھا۔ بورژدا کی زندگی عموماً نارمل، معمولی سطحی اور صحت مند ہوتی ہے۔ یہ نارمل زندگی نہ تو زندگی کی معنویت کو آشکار کر سکتی نہ انسانی مقدر اور صورتِ حال کے مسائل پر روشنی ڈالتی۔ بورژدا انسانی معاشرے کو کوئی بڑے نصب العین دینے سے قاصر تھا۔

آڈن نے بتایا ہے کہ شعری مزاج بڑے سپاہی، پہلوان، بڑی وراثت پانے والی خواتین، اچھے خاندانوں کے نوجوان، بڑے لیڈروں اور بڑے پاگلوں کی طرف کیوں کھنچتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر کے لیے انسانیت دو گروہوں میں بٹی ہوئی ہے۔ ایک تو وہ بے حد مختصر تعداد کے لوگ جو باصلاحیت ہیں اور جو شیکسپیئر کے الفاظ میں اپنے چہروں کے آپ مالک ہیں اور دُوسرا وہ بڑا گروہ جو بے چہرہ ہے، جو کچھ بھی نہیں۔ اس سوال کے جواب میں کہ وہ لوگ جن کا آرٹ سے کوئی سروکار نہیں ہوتا وہ کیا ہوتے ہیں۔ E.E.CUMMINGS نے کہا تھا۔ کچھ بھی نہیں ہوتے۔

دورِ وحشت میں زندگی اجتماعی تھی۔ انفرادی ملکیت کا کوئی شعور نہیں تھا۔ اعلیٰ اور ادنیٰ میں کوئی فرق نہیں تھا۔ بربریت کا دَور سماجی جارحیت یعنی جنگ اور فتح کا دَور تھا۔ غنیم اور آقا سب کے سب مرد تھے۔ عورتیں قیدی بنائی گئیں اور ان کا کام خدمت گذاری تھا۔ بربریت کے ترقی یافتہ دَور میں وہ اشرافیہ پیدا ہوا جس کے مشاغل غیر محنتی کام تھے یعنی جنگ، حکمرانی، ادب اور کھیل کود، یہ کام ایسے تھے جنھیں کرنے کے لیے آدمی کو روزمرّہ کی محنت اور مشقت سے بری الذمہ رہنا پڑتا تھا۔ محنت سے یہ رستگاری معاشی برتری پر مبنی تھی اور چوں کہ یہ برتری آدمی کی غاصبانہ، فاتحانہ اور لوٹ پھاٹ کی طاقتوں کا نتیجہ تھی اس لیے اس کی یہ سرگرمیاں نہ صرف قابلِ احترام تسلیم کی گئیں بلکہ مردانہ بھی۔ اب شاید آڈن کی بات زیادہ واضح طور پر سمجھ میں آئے گی۔ ایک دوکاندار اور کارخانہ کی جگہ کیوں لُٹیرے، آوارہ گرد، عاشق مزاج اور پاگلوں کی طرف شعری مزاج کشش محسوس کرتا ہے۔ بائرن کا ڈان وان، سرونٹس کا ڈان کیوہوٹو، فیلڈنگ کا ٹام جانس، پکارسک یعنی چوروں کے ناول، گورکی کے آوارہ گرد مارک ٹوین کے بھگوڑے بچّے۔ دوستووسکی کے عظیم پاگل، منٹو کے دلال طوائفیں، غنڈے، بیدی کے بھولے بچّے، بکاؤ باپ، اور عاشق مزاج بوڑھے، عصمت کی نانیاں، پھوپھیاں اور لڑکیاں اس بات کی دلیل ہیں کہ تخلیقی ذہن کاروباری اور ارضی مقاصد سے کیسا بدکتا ہے۔

برٹرنڈرسل اپنی خودنوشت میں روس کی ملاقات کے تاثرات بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ روس میں مشین کا زندگی پر دباؤ دیکھ کر طبیعت گھٹنے لگتی ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ یہ حکومت روس کے لیے بہترین ہے۔ اگر آپ پوچھیں کہ دوستووسکی کے کرداروں پر حکومت کیسے کی جاسکتی ہے تو آپ میری بات سمجھ سکیں گے۔ لیکن پھر بھی یہ صورتِ حال لرزہ خیز ہے۔ روس اپنے ایک ایک کسان کی حد تک فن کاروں کی قوم ہے۔ اور بالشویکوں کا مقصد انھیں محنت کش اور جتنا بن سکے اتنا یانکی YANKEE بنانے کا ہے۔

کیا یہ بات ہم ہمارے ملک کے متعلق نہیں کہہ سکتے کہ یہ توراس گربی اور بھانگڑا ناچنے والوں، دوہوں اور چوپائیاں گانے والوں، تیرتھ یاترا کرنے والوں کا دیس تھا جسے صنعتی نظام کی بھگدڑ نے ایسا حواس باختہ کیا ہے

کہ وہ اپنی زندگی کا آہنگ کھو بیٹھا ہے اور خوش رہنے کی اپنی فطری صلاحیتوں سے محروم ہوگیا ہے۔ گاؤں بدصورت شہروں میں شہر گندی غلیظ جھونپڑپٹیوں میں بدل رہے ہیں جن میں مدقوق عورتیں اور ننگدھڑنگ بچّے رنگین ٹی وی پر پوش لائف سٹائل رکھنے والے طبقہ کی سیریلیں دیکھتے ہیں اور اس طبقہ کے عیب پوش مفسّروں کے مطابق اپنا دُکھ چند گھڑیوں کے لیے بھول جاتے ہیں۔

دونمبر کا پیسہ، ٹیکس کی چوری، شیر بازار کے گھوٹالے، غذاؤں اور دواؤں میں ملاوٹ سمگروں، مافیا، اور رشوت خور سیاست دانوں کا گٹھ جوڑ، فرقہ پرست اور فاشسٹ سیاست کی پشت پناہی، پرائیویٹ سیناؤں کی سرپرستی، اور فضا کو پولیوشن سے بچانے کے ہر اُصول کی بے غیرت خلاف ورزی نے بورژ وا تمدّن کو فطرت، انسان اور کلچر کے خلاف ایسے جرائم کا ذمہ دار بنایا ہے جسے تاریخِ انسانی کبھی معاف نہیں کرے۔

کلچر کے خلاف جرم کی ایک مثال دیکھیے۔ میرے شہر میں مسلمان راجستھانی عورتیں شادی کے موقعوں پر دل نواز راجستھانی گیت گاتیں۔ مولویوں نے فتویٰ دیا کہ گیت گانا منع ہے۔ ان کی جگہ وڈیو فلم آئی۔ مار دھاڑ، قتل، خون، ننگے ناچ، زنا بالجبر کی گندی تصویروں نے جگمگاتی رات کے بھید بھرے حُسن، رت جگے کے کھانوں، لڑکیوں کی چھیڑ چھاڑ اور خوبصورت گیتوں کی جھنکار کی جگہ لے لی۔ ہمیشہ کلچر مذہبی تنگ نظری اور کمرشیل کلچر کی زد میں رہا ہے اور اُن کے ہاتھوں زک اُٹھائی ہے۔

ستاں دال نے جب پہلی بار یورپ کے صنعتی علاقوں کا سفر کیا تو اس کا اوّلیں احساس یہ تھا کہ پیداوار کی طرف اتنے زبردست رجحان کا نتیجہ سوائے اس کے اور کیا ہوگا کہ زندگی سے لُطف اندوزی کی جو صلاحیت فطرت نے آدمی میں رکھی ہے وہ مسخ ہو جائے۔ ستاں دال کا مطلب یہ نہیں تھا کہ آدمی نے اپنے روزمرّہ کے کاموں میں جس طرح EROTIC فرار کی گنجائش رکھی تھی یعنی اپنی زندگی میں جس طرح اس نے ایسے نفسیاتی کُھلے میدان پیدا کر رکھے تھے جو روزمرّہ کی محنت کو گوارا بنائے ہوئے تھے، یہ میدان اور اخذِ مسرّت کی اس کی یہ صلاحیتیں میکانکی صنعتی مشقت نے ختم کر دی تھیں۔ ستاں دال محسوس کرتا تھا کہ اب مشقت ہر سماجی طبقہ کا مقدر بن گئی ہے اور اس طرح تازہ تجربہ اور سماجی افادیت میں انتخاب دشوار ہوگیا ہے۔ مختصر یہ کہ وہ محنت کوش جو نئی دنیا میں اپنی راہ بنا رہا تھا وہ شوروبیرا اور خودنگر دونوں قسم کے آدمیوں کے لیے خطرہ تھا۔ یہ احساس بھی پیدا ہو رہا تھا کہ عملی سرگرمیاں، ارضیت اور محنت ومشقت پر اصرار آدمی کے نازک احساس جذباتی کھلنڈرے پن اور جسمانی لذّت کو گُھل بنا رہا ہے۔

فرائیڈ استاں دال کی بات اچھی طرح سمجھ پاتا۔ فرائیڈ اچھی طرح جانتا تھا کہ آدمی کی LIBIDINAL یا جنسی قوتیں محدود ہیں اور زندگی کے مختلف شعبوں میں ان کی مناسب تقسیم ضروری ہے۔ وہ سماج جو زیادہ پیچیدہ ہوگیا ہے اور آدمی پر زیادہ بوجھ ڈالتا ہے وہ گویا اسے مجبور کرتا ہے کہ جنسی عمل سے اپنی قوتوں کو کھینچ کر دوسری جگہ لگائے۔ بالزاک کے الفاظ میں گویا کشمکش طاقتور جبلّی جذبات اور روزمرّہ کے کام کاج کے درمیان تھی جو ہماری زندگی کو مشین بنا دیتے ہیں۔ ایروز اور تمدّن کی اس کشمکش کو بعد میں ہربرٹ مارکیوز اور جان براؤن نے اتنی شدّت سے بیان کیا کہ اُن کے نظریات جدید صنعتی تمدّن کا بڑا اتہمت نامہ بن گئے۔

بادلیئر کا خیال تھا کہ عشق اور دکانداری ساتھ نہیں چل سکتے۔ کیا آپ غزل کے عاشق کو گھی تیل کی دکان پر بیٹھا تصور کر سکتے ہیں۔ بادلیئر عشق کو گھریلو فرض نہیں بلکہ ذات کا تخلیقی اظہار سمجھتا تھا اور اس کی پہلی شرط یہ تھی کہ آدمی پیسہ کمانے یا معاشی ذمہ داری سے آزاد ہو۔ جنس کا یہ تصور جو دائمی جمالیاتی HOLIDAY کا ہے افادی ادب کے نظریہ کے فروغ پاتے ہی جب کشتنی ٹھہرا تو غزل کی شاعری بھی گردن زدنی قرار پائی۔ جب شاعر نے کہا کہ اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں، ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں، تو گویا وہ تکمیلِ ذات کی اشرافیہ قدر کی ہی ترجمانی کر رہا تھا۔ اس تصور کا نتیجہ یہ ہوا کہ بعد میں ادیب و شاعر بیوپاری کو ایک ٹھہری ہوئی، بیٹھی ہوئی عشق کے جذبات سے عاری، اور قوتِ حیات سے محروم شخصیت خیال کرنے لگے اور مادّی کامیابی کو روحانی نامردی سے الگ کر کے دیکھ نہیں سکتے تھے۔ بیدی کے افسانہ میتھن میں مگن ٹکلہ کی بدصورتی اور نامردی اس کے بنیے پن ہی کا نتیجہ ہے۔ اس کے برعکس سراجونگی ہوس کا نمونہ ہے۔ ایروز کا حُسن صرف کیرتی میں ہے جس کے حُسن اور آرٹ کو یہ دونوں اپنی اپنی ہَوس، ہوسِ زر اور ہوسِ جنس کا نشانہ بناتے ہیں۔

لیڈی چیٹرز لَور میں کان کا مالک سرکلی فورڈ جسمانی اور جنسی طور پر اپاہج ہے۔ لارنس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ کلی فورڈ کی مفلوجیت اس کی نوع کے آدمیوں کی جذباتی اور روحانی زندگی کے بگاڑ کی علامت ہے۔ محدود اور حد سے زیادہ شعوری مقصدِ حیات جنس کی توانائی کو کیسے کمزور کر دیتا ہے اس کی طرف اس ناول میں اشارہ پنہاں ہے۔ لارنس نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ارادے اور ذہن کی پابستگی سے نجات دلا کر ہی آدمی اور بایولوجیکل دنیا کے بیچ ہم آہنگی پیدا کی جاسکتی ہے۔ بورژوازی مباشرت کو تندرستی اور افزائشِ نسل کے نیک مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ نماز سے ورزش کے فائدے بھی اُٹھاتا ہے۔ لیڈی چیٹرلَور ازدواجی زندگی میں PRUDERY پر قابو پانے کی کہانی ہے تاکہ ہَوس اور چھچھورپن کو دُور کر کے جبلّت کو انسانی تعلقات میں بہتر رول ادا کرنے کا اہل بنایا جاسکے۔ لارنس سماجی نہیں بلکہ نفسیاتی معنی میں جنسی آزادی کی حمایت کرتا ہے۔ وہ ازدواج میں یک زوجگی کا حمایتی ہے۔ جب برنارڈ شا نے کہا کہ جنس کے معاملہ میں پادریوں کی بجائے طوائفوں کی رائے زیادہ درخورِ اعتنا ہونی چاہیے کیوں کہ طوائفوں کا جنس کا تجربہ پادریوں سے زیادہ ہوتا ہے تو لارنس نے لکھا کہ جنس کے بارے مُں پاپائے روم شا جیسے آزاد مفکروں سے زیادہ جانتا ہے کیوں کہ پوپ کے لیے جسمانی تعلق ایک مقدّس رسم SACRAMENT ہے جب کہ شا کے لیے یہ تعلق ایک خرید وفروخت کی چیز ہے۔ لارنس نے تو پادریوں کے اس حق کی بھی حمایت کی تھی کہ کلیسا میں برہنہ باہوں کو ممنوع قرار دیں۔ ایسی نمائش کو لارنس چھچھوری ہَوس پرستی خیال کرتا تھا۔ اپنے مضامین میں چولی گھاٹ کے بلاوز پر منٹو کی خفگی یاد کیجیے اور ان دونوں نخش نگاروں کی جنسی اخلاقیات پر ذرا ٹھنڈے دل سے غور کیجیے۔

لارنس کی یہ ناول جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے ہم صنعتی پھیلاؤ کے ہاتھوں فطرت کی تباہی کا نقشہ دیکھتے ہیں۔ دیواریں، چھتیں، راستے اور کیچڑ تک کوئلے کی بھوسی کلونس میں لتھڑے ہوئے ہیں۔ ہر چیز فطری حس کا حیات کے ابتہاج کا انکار کرتی ہے۔ اِس وفورِ حیات کا انکار کرتی ہے جو درندوں اور چرندوں کو سڈول جسم اور پرندوں کو ان

کا حُسن اور رنگ بخشتی ہے۔ صنعتی نظام نے فطرت سے آدمی اور آدمی سے آدمی کا رشتہ توڑ دیا۔ اس کی وجدانی، جبلّی اور تخلیقی قوتوں کا گلا گھونٹ دیا۔ نگی گنتی کرنے والی عقلیت پسندی اور افادیت پرستی نے اس سے جبلّت کا فشار، نشاطِ زیست کا جذبہ، اور عمل کی برجستگی چھین لی۔ آدمی کی جبلّی قوتوں کا گلا گھونٹ کر ہی اس میں اُن قوتوں کو رہا کیا جا سکتا تھا جو صنعتی تنظیم کے لیے ضروری تھیں۔

آرتھر مِلر کے ڈرامے DEATH OF A SALESMAN میں ولی لومین کا لڑکا BIEF اپنے باپ کے اس مشورے کو ماننے سے انکار کر دیتا ہے کہ وہ بھی باپ ہی کی طرح اپنی خوبصورت شخصیت اور جوانی کو سیلز مین شِپ کے لیے وقف کر دے۔ مَیں جب سینکڑوں اور ہزاروں اُن خوبصورت جامہ زیب نوجوانوں کو دیکھتا ہوں جو سورت سے بمبئی اور بمبئی سے پُونہ ہر روز آٹھ آٹھ گھنٹہ کا سفر کر کے سیلز میں شپ کا کام کرتے ہیں تو BIEF مجھے ایک دُوسری دنیا کا ہی آدمی لگتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح اس کا چچا اور ولی لومین کا بھائی جو الاسکا چلا گیا تھا اور بڑی کٹھنائیوں کے بعد جس نے خوب دولت کمائی تھی ایک ایسی دنیا کا آدمی تھا جو اب FADE OUT ہو چکی تھی۔ ولی لومین اپنے بھائی کے بھُوت سے پیچھا نہیں چھُڑا سکا۔ یہ بھائی امریکی شخصیت کے ہیروئک پہلو کا نمائندہ تھا۔ BIEF بازار کی قدروں اور PERSONALITY CULT کے خلاف ہے۔ وہ زیادہ تخلیقی کام تلاش کرنا چاہتا ہے۔ وہ کھلی فضاؤں میں رہنا چاہتا ہے اور وہی کرنا چاہتا ہے جو اس کا جی چاہے۔ بھائی اور بیٹا حقیقی ہیں جب کہ ولی لومین غیر حقیقی ہے۔ سیلز مین جو کچھ بیچتا ہے اس کے لیے وہ نہ تو تخلیقی طور پر ذمہ دار ہے نہ اخلاقی طور پر۔ PRODUCT سے چوں کہ وہ معنی خیز رشتہ قائم نہیں کر سکتا۔ اس لیے وہ اپنے گاہکوں سے بھی جھوٹا رشتہ قائم کرتا ہے۔ اس عیّاری مکّاری اور فراڈ کا شکار بالآخر خود سیلز مین ہوتا ہے اور سوائے چرب زبانی کے اپنے گاہکوں سے تعلقات بنانے کی اس کے پاس کوئی صورت نہیں ہوتی۔ ڈرامے کا یک اخلاقی سبق یہ ہے کہ بازار کے ساتھ انسان تعمیری اور پائدار تعلق قائم نہیں رکھ سکتا۔ بازار نا قابلِ پیش بینی، ناپائدار اور عارضی ہے اور انسان کو ناپائدار بناتا ہے۔ ناپائدار نیو پر پائدار شخصیت کی تعمیر کیسے ممکن ہے۔

ظاہر ہے جدید ٹکنولوجیکل سماج نہ ہپّیوں سے چل سکتا ہے نہ شاعروں سے۔ افلاطون نے بھی فلسفیوں کی حکومت کا تصور پیش کیا لیکن فلسفی بادشاہوں کی ریاست میں شاعروں ک لیے کوئی جگہ نہیں تھی۔ شاعر، صوفی اور عاشق حال مست ہوتے ہیں اور نیا بورژوازی مال مست تھا۔ وہ مُہم جو اور خودنگر دونوں قسم کے آدمیوں کو ناپسند کرتا تھا۔

بادلیئر نے اپنے مختصر ڈرامائی سکیچ ''ڈان وان کے آخری دن'' میں اشرافیہ کے ٹریجک زوال کو پیش کیا ہے۔ اس مختصر منظر نامہ میں صرف دو کردار ہیں۔ ڈان دان اور اس کا ملازم لیپور یلو۔ لیپور یلو صرف نوکر نہیں ہے بلکہ تجارت کے ذریعے اپنی حالت بہتر بنانے کے بورژوازی عزم سے بھی سرشار ہے۔ بورژوازی مستقبل میں حاصل ہونے والے اقتصادی مفادات کی خاطر لمحۂ موجود کے نشاط کو قربان کرتا رہتا ہے۔ نہ تو وہ نچلے طبقہ کی وقتی نشاط جوئی کو پسند کرتا ہے نہ اشرافیہ کی فضول خرچی، غیر ذمہ داری اور عافیت دشمنی کو۔ یہ منظر نامہ متوسط طبقہ کے ہاتھوں اشرافیہ

کی شکست ہی نہیں بلکہ بازار کے ہاتھوں جذبۂ عشق کی شکست بھی ہے۔ اخیر میں لیپوریلو ایک ایسے آدمی کے طور پر سامنے آتا ہے جس میں عقل مندی اور بازاری پن، نیکی اور کفایت شعاری دونوں ایک عجیب رُوحانی بگاڑ کی صورت میں گڈمڈ ہوتے ہیں۔ یعنی ایک بدھو..... کفایت شعاری اور اعتدال پسندی کے فلسفی بنجامن فرنکلن جیسا جسے ستاں دال فلاڈلفیا کا مستری کہتا اور جو افادی اخلاقیات کا مجسمہ تھا۔

میکس ویبر نے کہا تھا کہ جدید سماجی اداروں کو چلانے کے لیے غیر عقلی اور داخلی MOTIVES والے آدمی کو ختم کرنا ہوگا۔ اور اس کی جگہ چاق و چوبند اور ذہین اور فطین آدمی کی ضرورت پڑے گی۔ ساؤل بیلو نے اپنی ناول MR. SAMMLER'S PLANET میں ایک جگہ لکھا ہے کہ تنگ اور تاریک کھولیوں میں حشیش کے نشہ میں دُھت نوجوانوں کو اسپتال پہنچانے کا کام چاق چوبند اور اپنے کام میں ہوشیار بیوروکریٹوں ہی کے ذمہ آئے گا۔

لیکن میکس ویبر جیسا عقلیت پسند عمرانی مفکر بھی اس چاق چوبند آدمی سے خوش نظر نہیں آتا جسے جدید بیوروکریٹک اداروں نے جنم دیا ہے۔ یہ تنگ اور محدود ذہن اور چھوٹے چھوٹے نصب العین والا آدمی جو اصولوں، قاعدوں اور قانونی ضوابط کی سنابری پر پلتا ہے ایک ایسے پیورٹین کی یاد دلاتا ہے جو پیشہ ور بن گیا ہے۔ ایسے آدمی سے ادیب اور فن کار ہمیشہ متنفر رہا۔ فلابیر اپنے ایک مجسٹریٹ دوست کے بارے میں کہتا ہے کہ اس کا کام احمقانہ ہے جو صرف بے وفا بیوی کے شوہر کو زیب دیتا ہے۔ (ایک بار پھر افادیت اور بے جنسی میں مماثلت دیکھیے)۔ ہیزر گریشیا کی نظر میں بالشویک نیا بورژوا۔ نیا بیوروکریٹ کلاس تھا جس کا کام بدصورت تفاصیل جمع کرنا تھا۔ بادلیئر نے کہا کہ بہت فرق نہیں پڑا ہے سوائے اس کے اصطبلوں میں کام کرنے والے نئے خچر آ گئے ہیں۔

بورژوا سوسائٹی کا سیاسی نعم البدل مارکسی سوشلزم ہے جو عقلی اصول پر مبنی ہے۔ ادیبوں نے بورژدا کو سماجی TRIVIA اور ذہن کی او بڑکھابڑ سرگرمیوں کا نمائندہ سمجھا۔ وکٹر ہیوگو نے کہا کہ بورژدا آبادی کا مطمئن حصہ ہے۔ لیکن مارکس کو عقلیت پسندی، ٹکنولوجی اور سلیقہ مندی پر بھروسا تھا اور وہ بورژوا کو ان تینوں کا نمائندہ سمجھتا تھا۔ لیکن مارکس کا کہنا تھا کہ بورژوا ایک عبوری مرحلہ ہے سماجی ارتقا میں۔ مارکس کی نظر میں بورژوا کا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے ہر قسم کی سماجی، اخلاقی اور مذہبی جذباتیت کو ختم کر کے، جس کی نقاب تلے تاریخ میں ہمیشہ کمزوروں کا استحصال ہوتا رہا، براہِ راست اور برہنہ لُوٹ کھسوٹ اور استحصال کو رواج دیا۔ اس سے اقتصادی رشتے اور سماجی حقیقت زیادہ واضح ہوگئی۔ سرمایہ داری نظام پہلا آفاق گیر اقتصادی نظام تھا جو علاقائیت کی جگہ کازمو پولیٹنزم کے لیے راہ بنارہا تھا۔ مارکس محسوس کرتا تھا کہ بورژوا انقلاب کے سبب دیہات شہروں پر زیادہ دارومدار رکھتے ہو جائیں گے اور اس طرح انسانی آبادی کا ایک بڑا حصہ احمقانہ دیہاتی زندگی سے نجات پا جائے گا۔

سوشلزم تو آیا اور چلا بھی گیا، اپنے جلو میں لیبر کیمپوں، لاکھوں آدمیوں کے قتلِ عام، آمرانہ ریاستوں کی ہولناکیوں اور نسلی کشت وخون کی بھیانک تاریخ چھوڑ کر،..... اور اب مارکس کے خیالات اس بورژوازی فکر کا حصہ بنے ہوئے ہیں جو ڈنکل، گاٹ، کامن مارکیٹ اور نٹ ورکس ٹی وی کے ذریعہ پوری دنیا کو ایک گلوبل دلیج میں بدل

رہی ہے۔ احمقانہ دیہاتی زندگی ہی نہیں، بلکہ پسماندہ قومی تہذیب بھی ہانگ کانگ کی فرستادہ کمرشیل کلچر کے لیے جگہ خالی کر رہی ہے۔ دُنیا کیا سے کیا ہوجائے گی یہ تو کون بتا سکتا ہے لیکن دُنیا کو ایک رنگ میں رنگنے کے خوابوں کو ادیبوں نے کبھی پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھا۔ کوزموپولیٹیزم کی ناک کے نیچے ایلیٹ نے کہا کہ شاعری نہ صرف یہ کہ قومی ہوتی ہے بلکہ حاسدانہ طور پر قومی ہوتی ہے۔ ادیب ہمیشہ چھوٹی آبادیوں، فطرت کی آغوش میں بسے ہوئے گاؤں، چھوٹی چھوٹی قدیم معصوم تہذیبوں میں خود کو آسودہ محسوس کرتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ مارکس کے ہم عصروں میں مشیزی کی بجائے گرجاؤں کی تعریف ملتی ہے اور وہ جو AGNOSTIC تھا۔ وہ بھی سیکولرزم کو زندگی اور حسن کے لیے خطرہ سمجھتا تھا۔ ٹکنولوجی کو فن کاروں نے فطرت کے ارتباط حسن اور اسرار کو گزند پہنچانے والی چیز سمجھا۔ یہ دَور قرونِ وسطیٰ کی بازیافتی کا دَور ہے۔ جس پر ایملی ژولا نے بھنا کر کہا تھا کہ رومانی شاعر مری ہوئی صدیوں کی تاریخ اور دوسرے ملکوں کی سیاحتوں میں گریز کرتے ہیں اور ہمارے دَور کی سائنس کی فتوحات کے گُن گانے کی بجائے وہ کھنڈروں، مقامی آتش بازی اور مشرق کے سکون اور گندگی کو اسی طرح پسند کرتے ہیں جس طرح بچّے رنگوں کو۔

تکنولوجی سے فرار زمان میں بھی ہوا اور مکان میں بھی۔ فرنچ بوہیمیا کے معماروں میں سے ایک نے کہا ہے کہ اگر اس کا ملک پھر سے غیر منظم اور رنگین تصویروں کا مرقع نہیں بنتا تو وہ جنگلوں میں چلا جائے گا۔ گاگن ٹاہیٹی اور لارنس میکسیکو چلا گیا۔ پُرانے قبائل کی چاہت میں ریڈ انڈینوں اور جپسیوں کے طریقۂ حیات میں دل چسپی لی گئی امریکہ جو متوسط طبقہ پر مشتمل قوم ہے اس کا ادب بھی ایسی انٹی بورژوا کمیونی ٹیز کی کہانیوں سے بھرا ہوا ہے۔ مثلاً سٹائن بک کے ٹورٹیلا فلیٹ اور کناری رو کے باشندے۔ نکمّے، پس ماندہ سماج کے ٹھکرائے ہوئے بے عزّت اور بے آبرو عجیب وغریب لوگ انتہائی متحدہ سماج میں بھی اپنی کشش رکھتے ہیں۔ بادلیئر کی وہ بات یاد کیجیے کہ ادب طاقت اور اقتدار کی شہ نشینوں میں بہت بے چینی محسوس کرتا ہے اور بہت ہی معمولی اور چھوٹے لوگوں مثلاً آوارہ منشوں، کوچوانوں، شرابیوں، طوائفوں، دکانداروں، نوکروں اور خادماؤں کے قریب آ کر کھل اٹھتا ہے۔

فلابیر کے یہاں بورژوا شخصیت کی ایک ٹائپ کے طور پر اُبھر کر آتا ہے۔ اس کی ناولوں میں ہی نہیں بلکہ دوسری تحریروں میں بھی۔ فلابیر کے لیے بورژوا علامت تھا۔ پیشہ ورانہ عزائم اور سماجی رکھ رکھاؤ کی (اتنے بے رنگ طور پر بورژوا جتنی کہ قانون کے مکتب کی بنچیں ہوتی ہیں) تخیل کی وہ خصوصیت جو TO THE POINT ہونے پر اصرار کرتی ہے۔ (ہملٹ کے چند تضادات پر دی موسے کے اعتراضات کو وہ صریحاً بورژوا کہتا) احساس اور آرزو کے چند نازک پہلوؤں کو سمجھنے کی صلاحیت کا مکمل فقدان (کل رات تم ایک بورژوا کی طرح مجھ پر ہنسے جب میں اُن خوابوں کو بیان کر رہا تھا جو میں نے پندرہ سال کی عمر میں دیکھے تھے) کامیاب ہونے، بلکہ دانشورانہ طور پر بھی کامیاب ہونے کی تمنا (جو چیز مجھے پاگل کرتی ہے وہ ہمارے لکھنے والوں کی بورژوائیت ہے۔ ایسے بیوپاری، ایسے بے وقوف) جاہل اور احساس سے عاری لوگوں کے PRESTIGE CONSCIOUS FADS بھی بورژوائیت کی نشانی ہے (اگر نقاد کسی سنگ تراش کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ فارم کی طرف بے

پرواہے لیکن ہے مفکّر، تو بورژوا خوشی کی سسکاریوں کے ساتھ اس چیز کی تعریف کرنے کو بڑھتے ہیں جو انھیں بور کرتی ہے) عام قسم کے جذبہ سے..... چاہے وہ ذاتی ہو یا سماجی، بلند ہونے کی صلاحیت کا فقدان (ایک خاتون دوست سے جسے وہ بوڑھی اور بدصورت دیکھنے کا متوقع تھا ملاقات کے بارے میں لکھتا ہے۔ ایک بورژوا کہے گا کہ مَیں بہت فریب شکستہ DISILLUSION ہوں گا۔ لیکن مَیں بہت کم ڈِیس الیوژن ہوا ہوں کیوں کہ میرے پاس بہت ہی کم الیوژن یا فریب تھے) اپنے طرزِ عمل کا جمالیاتی تجزیہ کرنے کی نااہلیت چاہے وہ کتنا ہی شخصی کیوں نہ ہو۔ (میکسم دوکمپ کو وہ اپنی بہن کی موت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔ میری آنکھیں قبر کی طرح خشک تھیں لیکن میں بُری طرح کھنچاؤ محسوس کر رہا تھا۔ میں تمھیں یہ بتانا چاہتا تھا کیونکہ میں محسوس کرتا تھا کہ یہ سُن کر تمھیں لُطف آئے گا۔ تم کافی ذہین ہو اور مجھے چاہتے بھی ہو اس لیے تم لُطف کے لفظ کو سمجھ سکو گے جو ایک بورژوا کو ہنسی میں مبتلا کر دے گا)۔

نارمن میلر کا سفید حبشی دوسری جنگِ عظیم کے بعد کے امریکی بوہیمیا کا نمائندہ ہے۔ ہپسٹر اس بوہیمیا کا مرکزی کردار ہے جو بڑی طاقتوں اور امریکہ سے مخصوص انسانی صورتِ حال کی پیداوار ہے۔ ہپسٹر کا NIHILISM خطرناک نئے ہتھیاروں، آمریت کی سفاکیوں اور ریاست کی طاقت کے پھیلاؤ کا نتیجہ ہے۔ ہپسٹر کا ماڈل امریکی حبشی ہے جو قدرتی طور پر سماج سے باہر ہے اور اس لیے سماجی آبرو، مفاہمت، بے کیفی اور بزدلی کے خلاف کمر بستہ ہے۔ ہپسٹر گفتگو، طور طریقوں، لباس اور آداب میں عجیب و غریب جدتیں پیدا کرتا ہے، احساس کی سطح پر جیتا ہے اور آزاد جنس کا ماننے والا ہے۔

ہپسٹر کی ضد SQUARE ہے..... وہ لوگ جو سماجی مصیاروں کے ماننے والے ہیں، اور قوم اور کمیونٹی کی خدمت کی باتیں کرتے ہیں وہ یا تو چور ہیں یا فراڈ۔ سکویر ساعت خراش راست رو اور صائب الرائے ہے۔ وہ روایت پسندی کا انبار ہے جو ترقی کوش آدمی میں فطری مقام پاتی ہے۔ جذباتی احتیاط، لیادیاپن، موقعہ شناسی، گُنتی، گرمیِ حیات کی کمی، اور اظہار کی منفرد اسٹائل کو پانے میں ناکامی وہ قیمت ہے جسے وہ سماجی اور اقتصادی طور پر کامیاب ہونے کے لیے چکاتا ہے۔ ہپسٹر میں ایک طنز نگار کے سرد پہلو کے ساتھ ساتھ زندگی سے پیار کا گرم پہلو بھی ہے۔ وہ جمالیاتی اور عشقیہ تجربہ کو قبول کرنے اور ان سے بلند ہونے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ ہر بوہیمین کی طرح ہپسٹر اپنے آدرشوں کی خود تجسیم ہوتا ہے۔ عامیانہ پن سے آزادی اور حقیقی تجربہ میں شمولیت اس کی زندگی کا آہنگ ہے۔

نارمن میلر ہپ اور سکویر کا فرق یوں بتاتا ہے۔ استقرار INDUCTION ہپ ہے۔ استخراج DEDUCTION سکویر ہے۔ ذات ہپ ہے۔ سوسائٹی سکویر ہے۔ ٹھگ ہپ ہے، پولیس سکویر۔ ولی ہپ ہے، پادری سکویر۔ جسم ہپ ہے ذہن سکویر۔ آداب ہپ اور اخلاق سکویر۔ رات ہپ اور دوپہر سکویر۔ سوال ہپ اور جواب سکویر، ایک مفسّر ان اقوال کی تفسیر اس طرح کرتا ہے:

''میلر تشریح نہیں کرتا لیکن ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہ تفریق دُرست ہے اور یہ کہ ہمارا انتخاب کیا ہوگا۔ مثلاً استقرار ذہن کی جرأت، ٹھوس حقیقتوں کی نبض کی دھڑکن اور زندگی کی نشانی ہے۔ اس میں آزادی اور ولولہ ہے

اور تجربہ میں شرکت ہے۔اس کے برعکس استخراج ایک گھٹا ہوا سرد برہنہ دانشورانہ اسلوب ہے۔ٹھگ ہپ ہے کیوں کہ وہ مارکٹ کی افادی اور تنظیمی قدروں کی نفی کرتا ہے۔ وہ ان سے آگے جا کر اپنی ذات کو منواتا ہے۔ پولیس سکویر ہیں کیونکہ سماجی قانون کے چاکر ہیں۔ ولی ہپ ہے کیوں کہ وہ تکمیل ذات کے نشہ میں سرشار ہوتا ہے اور اسے مقدس لامرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ پادری ممنوع اور مستجاب کے فوجدار ہوتے ہیں۔ بدن ہپ ہے کیونکہ سانس لیتی زندگی کی کل حقیقت اور اس کے تمام اسرار اور غیر ذمہ داریوں کا گہوارہ ہوتا ہے۔ ذہن سکویر ہے کیوں کہ وہ احتیاط گنتی اور محفوظ فاصلہ کے اس عنصر کا حامل ہے جو تجربات کے سبق سے پیدا ہوتا ہے۔آداب ہپ میں کیوں کہ ان کا تعلق شخصی اسلوب کی جمالیاتی تنظیم سے ہے۔اخلاق کمیونٹی کے تقاضوں کے سامنے جبّہ سائی ہے۔رات ہپ ہے کیوں کہ پُر اسرار ہے۔ دوپہر سکویر ہے کیوں کہ واضح ہے اور سماجی زندگی میں شرکت کی گھڑی ہے.....وہ گھڑی جس میں مبہم کو دبایا جاتا ہے اور جو کام اور پیسہ کمانے کے کام آتی ہے۔سوال ہپ ہے کیوں کہ سوال اپنی ذات میں پریشان کُن اور نامکمل ہے اور حقیقی سوال حیرت زدگی سے آگے نہیں جاتا۔ جواب سکویر ہے کیوں کہ جواب مسئلہ کو سلجھا کر اور عملی اقدام کا امکان پیدا کر کے حیرت زدگی کی کیفیت کا خاتمہ کرتا ہے اور اس طرح تجربہ کو سماجی اور غیر انفرادی بناتا ہے۔''

یہ تضادات ہپ اور سکویر، رومانی اور بورژوا، اس آدمی کے قد کو کم کرتے ہیں جو سماجی اور تنظیمی ہے اور جو محتاط، قابلِ اعتماد، پیسہ کمانے اور ملازمت کرنے کے کام کو ڈھنگ سے کرنے والا پیداواری آدمی ہے اور جسے فرائڈ نے ANALTYPE کہا ہے۔

جدید معاشرہ مختلف ذرائع سے عوام میں خواہشیں پیدا کرتا ہے اور پھر انھیں پورا کرنے کے لیے پیداوار بڑھاتا ہے۔ مادی خوش حالی، اقتصادی پیداوار، ٹکنکل ترقی اور ایک ایسا نظامِ تعلیم جو ٹکنکل ماہروں اور مینیجروں کو پیدا کرتا ہے آج کے معاشرے کی اساس ہیں۔حکومتوں اور سماجی اداروں کا کام مسلسل پیدا ہونے والے سماجی مسائل کو حل کرنے کا ہے اور یہ مسائل بھی ایسے ہیں جنھیں بڑے پیمانہ پر اجتماعی طور پر حل کیا جاسکتا ہے۔ اس دیو ہیکل سماج کے لیے ادیب کے دل میں خوف یہ ہے کہ عوامی حکومت ملی کو کامیاب بنانے اور مسائل کے اجتماعی حل تلاش کرنے کے بیوروکریٹک طریقے انفرادی طرزِ حیات کی قدیم روایت کے لیے مُہلک ثابت ہوں گے۔

اگر بورژوا سے ادیب کی نفرت کا تجزیہ کیا جائے تو اس کا اصل سبب تو عقلیت پسندی کا وہ فلسفہ ہے جس کے ہاتھ میں بورژوا بھی محض ایک آلہ تھا۔ایک طرف تو عقلیت پسندی کے تجزیاتی طریقۂ کار نے ہر تجربہ کو مختلف اجزا میں بکھیر دیا اور تجربہ سے اس کی سرّیت اور ابہام کا حسن چھین لیا۔شعر سے اس کے تمام مفروضہ معنی نچوڑنے والی تنقید ہو یا ساختیاتی فکر، سب نے ادبی تجربہ کو دھند لکے کی پُر اسرار مبہم فضاؤں سے نکال کر چلچلاتی دھوپ میں لا کھڑا کر دیا۔شعر و افسانہ میں جمالیاتی مسرّت کا سرچشمہ تخیّل کی حسن آفرینی ہے اور حسن کو محسوس کیا جاسکتا ہے بیان نہیں کیا جاسکتا۔ جب تنقید یہ دیکھنے لگی کہ آرٹ میں حسن کا فارمولا کیا ہے تو آرٹ کی سرّیت حسن اور ابہام مدرّسانہ تشریحات اور چالاک تعبیرات کی نذر ہو گیا اور آرٹ کی سحرکاری گری گری میں بدل گئی جس کی وضاحت کے

لیے چارٹ اور گراف بنائے گئے اور حروف کی آوازوں پر صوتیات کا سٹی تھوسکوپ رکھ کر جبریل کے نفس کا زیر و بم ناپا گیا۔ تنقید کو سائنس بنانے کی ہر کوشش ناکام تو ہونے ہی والی تھی لیکن اس کوشش میں تنقید نے اپنی اور آرٹ کی جوئتی پلید کی وہ بھی بیسویں صدی کی عقلیت پسندی کی عبرتناک مثال ہے۔

اور ایک نظر سے دیکھیں تو پوری بیسویں صدی شعروادب کی دشمن رہی ہے۔ شاعری اور افسانہ جھرنوں اور جھونپڑیوں کا بیان کر سکتے ہیں۔ سیمنٹ کانکرٹ کے جنگلوں کا نہیں۔ اُن کے ڈائمنشن، سایوں، پیچیدگیوں اور بلندیوں کو فلمی تصویروں کے ذریعہ پیش کیا جاسکتا ہے اور سی لیے ذرا طنزیہ صورتِ حال ملاحظہ فرمائیے کہ اگر جدیدیت بڑے شہروں کی پیداوار ہے تو لفظی میڈیم ہونے کے ناتے ہی ادب شہروں کی ترجمانی نہیں کر سکتا اور فلم بہتر طور پر کر سکتی ہے۔ چنانچہ مارشل مک لوہان نے کہا کہ الکٹرونک میڈیا نے پرنٹڈ لفظ کو از کار رفتہ کر دیا۔ اُدھر ایڈمنڈ وِلسن نے اعلان کیا کہ شاعری دم توڑتی ہوئی صنفِ سخن ہے اور اعدادوشمار نے بھی یہ ثابت کیا کہ انگلستان میں مشکل سے چار فی صد لوگ شاعری پڑھتے ہیں۔ اُردو میں مشاعرے جب تجارتی بن گئے تو رہی سہی ادبیت بھی عنقا ہوگئی۔

اِس سنڈروم کا دوسرا دردناک پہلو زبان سے ناواقفیت تھی۔ اِدھر شین قاف سے بے بہرہ پوری ایک قوم پیدا ہو رہی تھی جو ٹی وی اور ریڈیو کے ذریعہ زبان کے اس گنوار پن کو پھیلا رہی تھی جس کے خطرے کی طرف فراق نے اتنی صحیح پیشین گوئی کی تھی۔ دوسری طرف فارسی سے ناواقفیت کی وجہ سے شاعروں کے پاس شاعری کی زبان کا سرمایہ ہی آدھا رہ گیا تھا۔ اِدھر نظمِ معریٰ، نظمِ آزاد، نثری نظم نے عروض و آہنگ کا ناس مارا تھا۔ اس آدھی زبان میں جو پاؤ شاعری ہوئی اس میں اگر چھٹا نک بھر بھی غنائیت اور شعریت مل جائے تو شاعری کا قاری گنگا نہاتا ہے۔

ڈراما تو آغا حشر اپنے ساتھ میدانِ حشر کے لیے بطور نامۂ اعمال کے لے گئے تھے، ادھر جب بہت واویلا مچا کہ ہمارے یہاں ناول نہیں تو مغرب میں شور ہوا کہ ناول بھی مر رہی ہے۔ شہرزاد کہانیاں کہتے کہتے تھک گئی ہے اور اس کے پاس کہانیاں نہیں رہیں۔ یہ شور اُردو کے جدید افسانہ نگاروں کے لیے نوائے سروش ثابت ہوا۔ اوّل تو انھوں نے خود کو ناول نگاری کی ذمہ داری سے بَری قرار دیا اور ایسے افسانے لکھنے پر کمر بستہ ہوئے جن میں نہ کہانی ہو نہ کردار، بس تار تار اسلوب کے عنکبوت میں علامت کی مکھی یا اسطور کا مکھا اٹکا ہوا ہو۔ نقاد کا کام بس اتنا رہ گیا کہ نوکِ قلم سے اِن مری ہوئی مکھیوں کی معنویت کا کھوج لگائیں۔

اُردو کی جدید نسل نہ ٹریجک جنریشن ہے نہ LOST جنریشن بلکہ DOOMED جنریشن ہے۔ کیوں کہ وہ جس زبان میں لکھ رہی ہے وہ زبان ہی دَم توڑ رہی ہے۔ ایک کہانی پڑھی تھی جس میں پکاسو سمندر کی ریت پر تصویریں بناتا ہے، خوبصورت، تحیّر خیز اور لازوال۔ ظاہر ہے بھرتی آنے کی دیر ہے۔ اُردو کا جدید ادیب پکاسو نہیں لیکن وہ کام یہی کر رہا ہے۔

بے شک وہ بڑی آزمائشوں میں مبتلا ہے۔ زبان کی، فن کی، تہذیب و تمدن کی، اپنی قوم اور اپنی بقا کی۔ شورشِ گیتی میں لکھنے اور جینے کا قرینہ وہ بھول گیا ہے۔ وہ بہت ہاتھ پاؤں مار رہا ہے لیکن کوئی بات بن نہیں پاتی۔

برف میں کوئی تراڑ نہیں پڑتی۔ جمود ٹوٹتا نہیں۔ انگلیاں شل ہیں، اور دل حرارت سے خالی۔ وہ ہیرو بھی نہیں اور باغی بھی نہیں، محض تاریخ کی بے رحم طاقتوں کا صیدِ زبوں ہے۔

برادرز کارا موزوف میں ڈمیتری کارا موزوف نے سب سے زیادہ وجودی کرب جھیلا ہے۔ وہ ایسے روحانی عذاب سے گذرا ہے جس کی مثال عالمی ادب میں کہیں نظر نہیں آتی۔ ناول کے اخیر میں وہ ایک خواب دیکھتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ ایک کسان اسے گاڑی میں بٹھائے کہیں لیے جا رہا ہے۔ اس کا گذر ایک گاؤں میں ہوتا ہے جس میں تنگ اور تاریک جھونپڑیاں ہیں، کچھ جلی ہوئی ہیں اور اُن کی چھتیں سیاہ ہوگئی ہیں۔ اور بہت سی کسان عورتیں ہیں جو راستہ کے دونوں طرف کھڑی ہوئی ہیں۔ سب کی سب دُبلی پتلی اور زرد۔ اور اُن میں ایک تھی جو چالیس سال کی نظر آتی تھی لیکن شاید بیس سال ہی کی ہو۔ پتلا لمبوترا چہرا اور اس کی گود میں ایک بلکتا ہوا بچّہ۔

بس ہمارے لیے خواب کا اتنا حصّہ کافی ہے، کیوں کہ دوستووسکی کے بعد بیسویں صدی میں ہم نے اس دُکھی عورت اور اس کے بلکتے بچّہ کو اتنی بار دیکھا ہے کہ یہ تصویر وقت کی دیوار پر نقش ہوگئی ہے۔ یہ تصویر سہل رجائیت، آئیڈیولوجی کے فریب اور آسمانی دلاسوں کی مکمّل نفی ہے۔ یہ تصویر ہمیں زندگی کے جوہر میں رہے ہوئے المیہ کا احساس کراتی ہے۔ ادب کچھ بھی بیان کرے لیکن اگر اسکے مرکز میں انسانی صورتِ حال کا شعور نہیں، تو وہ اس گہرائی اور معنویت سے محروم رہے گا جو اسے سکّہ بند جذباتی اور اخلاقی اور شووینسٹک تحریروں سے الگ کرتا ہے۔ آج کا ہمارا بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم نے ادیب کے نام پر مصلح، رہبر، سوشیل انجنیئر پیدا کیے اب اُن کے بطن سے دوبارہ فن کار کیسے پیدا کریں۔ غیر شعوری طور پر بورژوازی عقلیت پسندی، افادیت، اخلاقیت، رجائیت، احتیاط، نے اور تجربہ اور تخیّل کے خوف نے جن رویّوں کو ہمارے فن کارانہ مزاج میں راہ دی تھی اُن سے نجات..... دن بہ دن تجارتی، مادہ پرست، سطحی اور یک رنگ بنتی ہوئی دنیا میں شعروادب سے حُسن آفرینی، نشاط انگیزی اور بصیرت افروزی کا کام کیسے لیا جائے جو وہ کرتے آئے تھے۔ ہمارا المیہ یہ ہے کہ تیزی سے بدلتے ہوئے زمانہ میں جب بے شمار جذباتی، نفسیاتی اور فکری اُلجھنیں پیدا ہو رہی تھیں، اور بڑے بڑے آدرشوں عقیدوں اور فلسفوں کے بُت ٹوٹ رہے تھے، شعروادب کا تقاضہ تھا کہ انسانی تجربہ کی اس اُتھل پتھل اور پیچیدگی کو حساب میں رکھ کر ادبی اظہار میں نزاکتیں اور پیچیدگیاں پیدا کی جائیں۔ لیکن ہم نے تمثیل اور علامت کو پسند کیا جو پیچیدگی کو سادگی میں بدلتی ہے۔ ہم ایک بھی ایسا کردار پیدا نہ کر سکے جو ہمارے زمانہ کی اُلجھنوں کا ترجمان ہو۔ بادلیئر کے DANDY سے لے کر ہپسٹر تک کے مخالف اسٹبلشمنٹ کرداروں کی جو ایک پرم پَرا ہے اس میں ہم ہمارا کوئی نمائندہ نہ بھیج سکے۔

بورژوا اور جمالیاتی شخصیت کا جو تضاد زیرِ نظر مضمون میں پیش کیا گیا ہے اس کا تخیلی اظہار آپ دیکھنا چاہیں تو بیدی کا افسانہ ''جوگیا'' پڑھیے۔ ''جوگیا'' کا جگل آڈن کے لفظوں میں فن کار بھی ہے، عاشق بھی اور پاگل بھی۔ پاگل اس معنی میں کہ اسے شہر کی تمام عورتیں اسی رنگ کی ساڑھی پہنے نظر آتی ہیں جو اس دن جوگیا نے پہنی تھی۔ اس کا دوست ہیمنت اس کی ایسی باتوں پر ہنستا ہے بالکل ویسی ہنسی جیسی کہ فلابیر کے دوست نے ہنسی تھی جب فلابیر اس کے سامنے اپنے وہ خواب بیان کر رہا تھا جو اس نے پندرہ سال کی عمر میں دیکھے تھے۔ ہیمنت وکٹر ہیوگو کے

لفظوں میں بورژوازی کی طرح مطمئن تھا۔ بیدی کہتے ہیں دنیا بھر میں کہیں کسی جگہ بھی ایک ہی موسم نہیں رہتا اور نہ ایک ہی رنگ رہتا ہے لیکن اس کے چہرے پر ہمیشہ ایک سی ہنسی اور تضحیک رہتی تھی۔ فلابیر کے لفظوں میں ہیمنت کے پاس تخیل کی وہ صفت تھی جو TO THE POINT ہونے پر اصرار کرتی ہے۔ وہ جُگل کا ہاتھ پکڑ کر سڑک پر لے جاتا ہے اور بتاتا ہے کہ ہر عورت کی ساڑھی کا رنگ الگ ہے۔ یہ ہاتھ پکڑ کر لے جانے والی اور شیکسپیئر کے تضادات اور اقبالؔ، جوشؔ، فراقؔ اور فیضؔ کی زبان کی غلطیاں بتانے والی تنقید کے لچھنوں سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ جگّل معمولی ہے لیکن منفرد کیوں کہ اس کے پاس اپنا ایک اظہار کا منفرد اسلوب ہے۔ ہیمنت سب سے الگ ہے لیکن ایک فیشن پرست کی مانند اس کی اپنی کوئی انفرادی سٹائل نہیں۔ نارمن میلر کی بات جگّل پر صادق آتی ہے کہ وہ جمالیاتی اور عشقیہ تجربہ کو قبول کرنے اور اُن سے بلند ہونے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ دُوسرا مجنون اور دیوداس ہوتا، بطور عاشق کے مکمل لیکن بطور فن کار کے ناکام۔ ہیمنت نہ تو فن کار ہے نہ عاشق نہ پاگل۔ وہ میلر کے الفاظ میں محض ایک سماعت خراش راست رو اور صائب الرائے ہے۔

ڈمیٹری کا خواب اگر ہمیں انسانی صورتِ حال سے قریب کرتا ہے تو جگّل کا مشاہدہ ہمیں زندگی کے حسن اور نشاط سے روشناس کراتا ہے۔ تخلیقِ فن ایروز کی جبلّت کا عمل ہے اور جوگیا کا حسن اس جبلّت کے پانیوں میں حرکت پیدا کرتا ہے لیکن اسے بھوگ کی آلائشوں سے گدلا نہیں کرتا۔

تخلیقِ فن کے لیے غمِ زیست کا شعور بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ نشاطِ زلیست کا احساس۔ یہی نہیں بلکہ عقل وجنوں کا تضاد تناؤ اور امتزاج بھی اتنا ہی ناگزیر ہے۔

نطشے کے لیے اپولو اور ڈایونیس دونوں دیوتا باہم مِل کر یونانی جوہر کی تخلیق کرتے ہیں۔ دونوں دیوتا کلاسکیت اور رومانیت، عقل اور وجدان کے تضاد کے نمایندے ہیں اور نفسیاتی سطح پر انسانی سائیکی کے دائمی تضاد کو پیش کرتے ہیں۔ اپولو سلامتی بخشتا ہے۔ ڈایونیس آزادی۔ اپولو شہر تعمیر کرتا ہے کیوں کہ شہر کی اساس مدنی معاہدہ، باہمی اشتراک، نظم وضبط، قانون اور عقل وخرد پر ہے۔ اپولو سچائی، سلامتی، عاقبت اندیشی، خودشناسی اور ضبطِ نفس کی تعلیم دیتا ہے۔ اسی لیے وہ سماج کے اعلیٰ ترین طبقہ میں گھومتا ہے۔ ڈایونیس آزادی، مسرّت، رندی اور سرمتی، آوارگی اور عیش کوشی کا دیوتا ہے۔ وہ ہمیشہ عوام کا پسندیدہ دیوتا رہا ہے۔

لیکن نطشے کا کہنا ہے کہ جس طرح بقائے نسل کے لیے عورت اور مرد دونوں کی ضرورت ہے، آرٹ کی تخلیق کے لیے دونوں دیوتاؤں کی ضرورت ہے۔ اپولو کے بغیر یونان نراج بربریت، ہوس رانی اور تشدّد کا شکار ہو جاتا۔ خود فرائڈ نے لاشعور کی پُراسرار، اندھی اور جبلّی طاقتوں کو آزاد کرنے کے بعد اپولو کے اُصول کی یعنی نظم وضبط اور ضبطِ نفس کی اہمیت کو قبول کیا تھا۔

فن کی سطح پر اہم چیز تضادات کے تناؤ میں جینا ہے۔ توازن بھی اتنا محرکِ فن نہیں جتنا کہ تناؤ۔ یہ تناؤ ہی ہے جو طنزیا IRONY کے تہہ دار پیچیدہ پیرایۂ اظہار کو جنم دیتا ہے۔ جب نشاطِ زیست کی موج موت کے ساحل سے ٹکراتی ہے، یعنی شخصی صورتِ حال میں انسانی صورتِ حال کا آفاقی اور ماورائی ڈائمنشن پیدا ہوتا ہے تو ٹریجک

آئرنی جنم لیتی ہے۔ غالب کی شاعری میں جو تہہ داری، پہلوداری اور پیچیدگی ہے وہ احساس کی اسی ارضی ماورائی نوعیت اور اظہار کی طنزیہ کیفیت کا عطیہ ہے۔ اس سلسلہ میں مشہور امریکی شاعر رابرٹ لویل کا یہ اقتباس میرے عندیہ کو بہتر اور واضح تر انداز میں پیش کرتا ہے:

''زندگی میں ہم بہت سی جھوٹی آوازوں میں بولتے ہیں۔ لیکن اگر ہم خوش قِسمت ہیں تو کبھی کبھی سچّی آواز ہماری نظموں میں جاگ اُٹھتی ہے۔ ایک نظم کو اپنے دامن میں آدمی کے تضادات کو جگہ دینے کے لیے گنجائش نکالنی پڑتی ہے۔ مثال کے طور پر میری ذات کا ایک حصّہ ایک عام قسم کے لبرل آدمی کا ہے جو مقاصد سے سروکار رکھتا ہے اور جو امن انصاف اور مساوات کی خاطر اتنا ہی بے قرار رہتا ہے جتنا کہ دوسرے لوگ۔ میری ذات کا دوسرا حصّہ ایک کنزرویٹو (قدامت پسند) آدمی کا ہے جو مسائل کی تہہ تک پہنچنا چاہتا ہے۔ اور چاہتا ہے کہ اس پورے عمل کو جس کے سبب پورا عہدِ جدید نا انسانیت DEHUMANIZATION اور میکانکیت کا شکار ہو رہا ہے سُست کر دے۔ اسے یہ علم بھی ہے کہ لبرلزم موت ہی کا ایک روپ ہوسکتا ہے۔ نظم کی تصنیف کے دَوران اِن اندرونی تحریکات اور تعصّبات کو نظم میں اس طرح در آنا چاہیے کہ انجام کار ہم یہ بھی نہ جان سکیں کہ ہم نظم میں کیا کہنا چاہتے تھے۔''

فلابیر اور مادام بواری

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

فلابیر اور مادام بواری

(۱)

حسن عسکری کے ہاتھوں فرانسیسی ادب کے دو۲ غیر فانی شاہکار اُردو ادب میں منتقل ہوئے ہیں۔ ایک فلابیر کا ناول مادام بواری دوسرا استان دال کا ناول سرخ و سیاہ۔

مادام بواری کی مقبولیت اور شہرت فرانسیسی ادب تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ تمام یورپی ادب پر اس ناول نے گہرے اثرات ڈالے ہیں۔ فلابیر کے زمانے سے لے کر آج تک اس ناول کی مقبولیت میں بدستور اضافہ ہورہا ہے۔ اور ہر نسل نے مادام بواری میں زندگی کی ایک نئی معنویت کی جستجو کی ہے۔ اپنی بے پناہ حقیقت نگاری، دلآویز اندازِ بیان، اور بے مثال کردار نگاری کی بنا پر یہ ناول عالمی ادب کا انتہا درجہ پرکشش کارنامہ بنا ہوا ہے۔ لیکن ناول کی فنی جامعیت سے قطع نظر رومانی اور کلاسیکی تصوّرِ حیات کی جو کشمکش اس ناول میں جھلکتی ہے، وہ آج تک ادبی نقادوں اور دنیا کے مفکّروں کو دعوتِ فکرونظر دیتی رہی ہے۔ اردو ادب میں ناول کی تہی مائیگی کے پیشِ نظر براہِ راست فرانسیسی سے ان ناولوں کا ترجمہ اور وہ اس شخص کے ذریعہ جسے فرانسیسی ادب سے گہرا لگاؤ ہے۔ اُردو تراجم کی تاریخ میں ایک اہم باب کا اضافہ کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جب کانسٹنٹ گارنٹ نے روس کے کلاسیکی ادب کے اہم نمائندوں خصوصاً طالسطائی۔ دستاوسکی چیخوف وغیرہ کو اپنے تراجم کے ذریعہ انگلستان سے روشناس کرایا تو ان تراجم نے انگریزی فکرونظر کو اتنا ہی متاثر کیا جتنا کسی زمانہ میں پلوتارک کے تراجم نے کیا تھا۔ اُردو میں فلابیر۔ ستان دال۔ بالزاک موپاساں اور دوسرے فرانسیسی فن کاروں کی تخلیقات کو روشناس کرانے کا جو سلسلہ جاری ہوا ہے۔ اُس نے پہلی بار مغربی ایوانِ ادب کے دریچے ہم پر کھول دیے ہیں۔ ان تراجم کے اثرات اُردو ادب میں کیا ہوں گے اُس کی پیشین گوئی تو ممکن نہیں لیکن شاید یہ قیاس غلط نہیں ہے کہ ان ناولوں کا مطالعہ ہماری ادبی بصیرت میں گہرائی اور وُسعت، اور زندگی اور آرٹ کے متعلق ہمارے مروّج تصوّرات میں ایک اہم انقلاب کا موجب ہوسکتا ہے۔ زیرِ نظر مقالہ فلابیر کی شخصیت اُس کے آرٹ اور مادام بواری کی خصوصیات کو سمجھنے کی ایک ادنیٰ کوشش ہے۔ ژاں پال سارتر نے جو یہ بات بودلیئر کے متعلق کہی ہے کہ اُس کی زندگی خلا میں ایک تجربہ تھی تو یہی فلابیر کے متعلق بھی صادق آسکتی ہے اُس کی تمام تر زندگی

تنہائی اور سماجی علیحدگی میں گذری اور آرٹ سے اُس کی مصروفیت کے علاوہ کوئی ایسی چیز اس کے پاس نہیں جو اُس کی زندگی کے بے پناہ خلا کو دُور کرسکتی۔ اس میں شک نہیں کہ اپنی بھانجی کیرولین سے اُسے محبت تھی۔ زندگی کے کچھ خوشگوار لمحے اُس کی نگہداشت میں گذرے۔ ایک دو سفر بھی اُس نے کیے۔ دو چار دوستوں کی صحبت سے بھی وہ لطف اندوز ہوا۔ اور ایک آدھ کامیاب اور ناکام معاشقے بھی اُس کی زندگی میں آئے۔ اس کے باوجود وہ بھرپور زندگی نہیں گزار سکا۔ عین عالمِ شباب میں فلابیر زندگی اور زندگی کے ہنگاموں سے کنارہ کش ہوگیا۔ وہ بچپن ہی سے بہت حساس، جذباتی اور تنہائی پسند واقع ہوا تھا۔ باوجود اس کے کہ اس کا باپ ایک کامیاب ڈاکٹر تھا اور فلابیر کو متوسط طبقہ کی وہ تمام آسائشیں میسّر تھیں جو اس زمانہ میں کسی بھی متوسط طبقے کے لڑکے کے لیے باعثِ رشک ہوسکتی تھیں۔ فلابیر اپنی زندگی میں کسی چیز کی کمی محسوس کرنے لگا۔ اور روحانی تنہائی کی کربناک اذیت میں خود کو مُبتلا پانے لگا۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ ''مَیں دس سال کا تھا تب اسکول میں داخل ہوا۔ اور بہت جلد ہی نوعِ انسان کے خلاف ایک بے پناہ بیزاری کے جذبہ سے گراں بار ہوگیا۔'' بعد میں اُس کی یہ روحانی تنہائی جسمانی تنہائی کی شکل اختیار کرگئی۔ اُس کی تمام زندگی اپنے مطالعہ کے کمرے اور بھانجی کے گرد گھومتی ہوئی ختم ہوگئی۔ یہ کہنا دُشوار ہے کہ آخر اتنی کم سنی کے عالم میں ہی فلابیر زندگی سے بیزار اور عام انسانوں سے متنفّر کیوں ہوگیا۔ وہ ایک کھاتے پیتے گھرانے کا خوش شکل اور تندرست لڑکا تھا۔ پدرانہ شفقت اور مادرانہ محبّت سے بھی محروم نہیں تھا۔ یہ قیاس کرنا شاید غلط نہ ہوگا کہ زندگی سے بیزاری کی منجملہ دیگر وجوہات کے ایک وجہ اُس کی رومانی طبیعت ہوسکتی ہے۔ فلابیر کے زمانہ میں رومانیت اپنے مہلک نتائج پیدا کرچکی تھی۔ خوابوں کی خوب صورت اور رنگین دنیا میں رہنے والے نوجوانوں کو حقیقی زندگی کی بے رنگی اور بے کیفی بہت کھل رہی تھی۔ قنوطیت کا رُجحان عام تھا۔ فلابیر کے ایک ہم مکتب لڑکے نے اپنے سر کو بارود سے اُڑا دیا تھا۔ اور ایک لڑکے نے ٹائی سے پھانسی کا کام لے کر زندگی کا خاتمہ کردیا تھا۔ فلابیر کی قنوطیت اور کلبیت اسی مریضانہ رومانیت کا نتیجہ تھی۔ اس کے رومانی رجحانِ طبع کی آئینہ داری اس کے ابتدائی ناول بہ خوبی کرتے ہیں۔ فلابیر کی رومانی طبیعت نے جب اپنے اردگرد کی کاروباری زندگی میں سوائے بے لُطفی اور بے کیفی۔ ابتذال اور انتشار کے کچھ نہ پایا تو جیسا کہ رومانی ذہن کا خاصہ ہے اُس نے حقیقی زندگی سے چشم پوشی کرلی اور اپنے وقت اور اپنی دنیا سے گریز کرکے خوابوں کی بستیاں آباد کیں۔ فلابیر نے مغرب سے بھاگ کر مشرق کی پُراسرار زندگی اور حال سے گریز کرکے قرونِ سابقہ کی موہوم رومانی فضاؤں میں پناہ لی۔ مادام بواری اُس کا پہلا ناول ہے جس میں اُس نے عام زندگی کی تلخ حقیقتوں سے اپنا رشتہ قائم کیا اور رومانیت کو جو شکست اُسے اپنی زندگی میں حاصل ہوئی تھی۔ اُسے اور بھی شدّت سے فلابیر نے اس ناول میں بیان کیا۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مادام بواری رومانی اندازِ نظر پر سب سے مہلک حملہ ہے اور اس ناول سے کلاسیکی تصوّرِ حیات کی تجدید ہوتی ہے۔

فلابیر کے رومانی ذہن نے حیات اور کائنات کے متعلق بڑے خواب ناک اور رنگین تصوّرات قائم کیے تھے۔ لیکن ابھی بحرِ حیات میں اُس کے خوابوں کا سفینہ کچھ دُور جانے بھی نہ پایا تھا کہ حقیقتوں کی سرد، بے

رنگ اور مُہیب چٹانوں سے ٹکرا کر پاش پاش ہوگیا۔ رومانی ذہن یہ کب جانتا ہے کہ شوریدہ سر سمندروں میں نازک سفینے بہت دُور تک نہیں چلتے۔ ابھی فلابیر زندگی کو بھرپور طریقہ پر گزارنے بھی نہ پایا تھا کہ وہ زندگی سے بھر پایا۔ زندگی اُس کے لیے ایک پُراسرار اُلجھی ہوئی گتھی بن گئی جس کو سُلجھانا اس کے نزدیک صرف بے جان فلسفہ کا کام تھا۔ وہ تو صرف بہ حیثیت فن کار کے زندگی کا تاثر لے سکتا تھا۔ چنانچہ زندگی اور زندگی کی غرض و غایت کے متعلق تمام نظریات اور تصوّرات اس کے نزدیک محض سطحی اور ناقابلِ التفات تھے۔ اپنے ایک خط میں وہ نہایت پُرجوش طریقہ پر لکھتا ہے۔ ''کوئی بھی عظیم دماغ کسی آخری نتیجہ پر نہیں پہنچا۔ کوئی بھی عظیم کتاب کسی قطعی نتیجہ پر نہیں پہنچی کیوں کہ نوعِ انسان ہمیشہ آگے بڑھتی رہی ہے، اور کسی ایک منزل پر آکر نہیں رُکی۔ ہومر کسی نتیجہ پر نہیں پہنچا، نہ ہی شیکسپیئر، نہ ہی گوئٹے، اور نہ ہی انجیل، یہی وجہ ہے جو مجھے ایسی اصطلاح 'سماجی مسئلہ' سے اتنی قلبی اذیّت پہنچی ہے۔ وہ دن جب جواب تلاش کرلیا جائے گا۔ اس سیارہ کا آخری دن ہوگا۔ زندگی ایک دائمی مسئلہ ہے۔ اسی طرح تاریخ اور دوسری ہر چیز۔''

فلابیر کے لیے روزمرّہ کی بے رنگ زندگی کی سطحیت۔ تھکن۔ اُکتا دینے والی یکسانیت اور بے کیف تواتر ناقابلِ برداشت تھا۔ اُس کا رومانی ذہن، جو ہمیشہ غیر معمولی باتوں کا متلاشی رہتا تھا، معمولی زندگی کو کیسے قبول کرلیتا۔ لیکن زندہ رہ کر زندگی کو ردّ بھی تو نہیں کیا جاسکتا۔ زیادہ سے زیادہ اُس سے چشم پوشی کی جاسکتی ہے۔ بے اعتنائی برتی جاسکتی ہے۔ حقیقی زندگی کا انتشار صرف آرٹ ہی میں وحدت بن کر جھلکتا ہے۔ یہ تو صرف آرٹ ہی ہے جو زندگی کی بے ربطی میں ربط اور پراگندگی میں تنظیم پیدا کرسکتا ہے۔ آرٹ ہی ہے جو حقیقی زندگی کو قابلِ برداشت بناتا ہے۔ فلابیر نے ایک تھکے ہوئے راہرو کی طرح زندگی کے لق و دق صحرا میں فن کا چشمہ ڈھونڈ نکالا اور تمام زندگی اس چشمہ سے سیراب ہوتے ہوئے گزاردی۔ فلابیر نے آرٹ کو زندگی کا نعم البدل بنالیا۔ اس بے رنگ دنیا میں نہیں صرف آرٹ کی رنگارنگ دنیا میں انسان زندہ رہ سکتا ہے۔ آرٹ فلابیر کے لیے وقت گزاری ہی کا نہیں زندگی گزارنے کا ذریعہ بن گیا۔ محض جمالیاتی تفریح کا آلہ نہیں بلکہ زندگی کا واحد مقصد بن گیا۔

آرٹ ادب اور عظیم فن کاروں سے اُس کا لگاؤ کس قدر شدید تھا۔ اور اُن کے مطالعہ سے جذباتی طور پر وہ کتنا متاثر ہوتا تھا، اُس کا اندازہ خط کی ان سطروں سے ہوتا ہے۔ جن مُس فلابیر نے مطالعہ کے دوران میں فن کار کے ساتھ شدید جذباتی ہم آہنگی پر زور دیا ہے۔ ''جب تم عظیم فن کاروں کو پڑھو تو اُن کے طریقۂ کار پر گرفت حاصل کرنے کی کوشش کرو۔ ان کی رُوح کے قریب پہنچنے کی کوشش کرو۔ اور جب تم مطالعہ ختم کرلو گے تو تمھارا چہرہ فرطِ مسرّت سے جگمگا رہا ہوگا۔ اُس وقت تم موسیٰ کے مانند نظر آؤ گے، جو کوہِ سینا سے اُتر رہا ہو اور جس کا چہرہ آسمانی نُور سے جگمگا رہا ہو۔ کیوں کہ اُس نے خداوند خدا کا مقدّس جلوہ دیکھا ہے۔''

فلابیر نے جامِ حیات کی تلخی سے گھبرا کر اُسے ٹھکرادیا۔ تجرباتی زندگی سے اُس کی علیحدگی اور عام انسانوں سے اُس کی بے نیازی فلابیر کے فن کو متاثر کیے بغیر نہ رہ سکی۔ فن کار اپنے فن کے لیے آخر خام مواد تو

زندگی ہی سے لیتا ہے۔زندگی کی رہگذر پر چلتے ہوئے فن کار جن خارزاروں اور خیابانوں سے گزرتا ہے۔مختلف قسم کے جن راہروں سے دوچار ہوتا ہے وہ اُس کے دامن کو ان تجربات و مشاہدات سے بھر دیتے ہیں جن کے بغیر کسی اعلیٰ فن پارہ کی تخلیق ممکن نہیں۔ تجربات اور مشاہدات کا یہی خام مواد ہوتا ہے جسے فن کار کا تخیل جیتی جاگتی زندگی کے مرقع کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ستان دال۔ بالزاک۔ کامن کانسٹنٹ۔ دستوو سکی۔ وغیرہ فن کاروں کی زندگی کے متعلق کچھ نہیں تو ایک بات ضرور کہی جاسکتی ہے۔اُنھوں نے زندگی کو بھرپور طریقہ پر گزارا۔ان کے معاشقے۔اُن کی اقتصادی پریشانیاں، ان کی سیاسی سرگرمیاں اور جابر حکمرانوں کے ہاتھوں اُن کی جلاوطنی اور سزا یابیاں، ان کی ازدواجی زندگی کی غمناک اُلجھنیں۔اُن کے سفر۔غرض کہ یہ فن کار زندگی کے اُن تمام ہنگاموں اور مُہموں سے گزرے اور تجربات اور مشاہدات کا ایسا ذخیرہ اُن کے ادبی حافظہ نے فراہم کرلیا جس پر اُن کا تخیل ہمیشہ بھروسہ کرسکتا تھا۔ یہ بھی ضروری ہے کہ فن کار زندگی کی بازی میں ایک جُواری کی طرح صرف ہارنے یا جیتنے کے لیے شرکت کرے کھیل کے داؤ پیچ سیکھنے کے لیے نہیں۔

زندگی سے بھاگ کر فلابیر نے آرٹ میں پناہ لی۔لیکن آرٹ کا بھی کوئی نہ کوئی موضوع تو ہوتا ہی ہے اور کم ازکم ادب میں تو موضوع کو سماجی زندگی سے بالکل بے نیاز نہیں رکھا جاسکتا۔فن کار زیادہ سے زیادہ یہ کرسکتا ہے کہ اپنے اردگرد کی زندگی کو موضوعِ ادب بنانے کی بجائے اس زندگی کو اپنے آرٹ کا موضوع بنائے جو زمانی اور مکانی حیثیت سے اس سے دُور ہو اور جس پر وقت اور فاصلہ نے ایسی دُھند بکھیر دی ہو کہ اُس کے تمام بدصورت اور بدنما پہلو اپنا کُھردرا پن کھو بیٹھے ہوں۔زمانۂ قدیم کی ہر شے ایک رومانی سہانا پن لیے ہوتی ہے۔ وقت کا یہی پردہ سخت۔ کُھردرے اور تیکھے نقوش میں بھی ایک دلآویز گداز اور ملائمت پیدا کردیتا ہے۔ فلابیر نے یہی کیا۔ زمانۂ حال کی زندگی سے بھاگ کر عہدِ قدیم کی زندگی کو اپنا موضوع بنایا۔ایک خط میں اپنی زیرِتصنیف ناول سلامبو کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔''مَیں ایک ناول لکھ رہا ہوں جس کا پس منظر قبل مسیح کا زمانہ ہوگا۔ کیوں کہ مَیں اس بات کی اشد ضرورت محسوس کرر ہا ہوں کہ اپنے اردگرد کی معاصرانہ زندگی سے، جس کی عکاسی میں میرا قلم عرصہ تک آلودہ رہا ہے، فرار اختیار کرلوں۔مَیں اس جدید دنیا کی آئینہ داری کرتے کرتے اس قدر تھک گیا ہوں کہ اس کی صرف ایک جھلک ہی میرے دل میں بے پناہ اُکتاہٹ پیدا کردیتی ہے۔''

بورژوازی دُنیا کے ابتذال سے بیزار ہوکر فلابیؔر نے زمانۂ قدیم کی رومان انگیز فضاؤں میں پناہ لی۔ زندگی سے گریز کرکے فلابیؔر نے آرٹ میں پناہ لی۔اور آرٹ کے میدان میں بھی وہ زندگی سے چھپتے پھرنے کے لیے مختلف سمتوں میں بھاگتا رہا۔اُس نے کارتھیج کو ازسرِ نو زندہ کیا لیکن عہدِ قدیم کی خواب آور فضائیں بھی اُس کی رُوح کی پیاس نہ بُجھا سکیں۔زندگی کی ازلی ویرانی اور اُداسی نے کارتھیج کی رومان انگیز فضاؤں میں بھی اُس کا پیچھا نہ چھوڑا۔اُس کی غم ناک رُوح وہاں بھی سبک بار نہ ہوسکی۔ایک جگہ وہ لکھتا ہے۔''قدما کی افسردگی مجھے دورِ جدید کے لوگوں سے بھی زیادہ تاریک نظر آتی ہے۔کوئی ہنگامہ نہیں۔کوئی گہما گہمی نہیں۔ایک سوچتے

ہوئے چہرے کی تختی کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔''

تنگ آکر فلابیر تو آرٹ ہی سے بیزار ہو گیا تھا: ''آرٹ، آرٹ۔ زہرناک فریب۔ بے نام بھوت جو چمک چمک کر ہمیں لبھاتا ہے اور ہمیں تباہی کی طرف لے جاتا ہے۔'' موضوع کی جستجو سے گھبرا کر بلآخر اُس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ آرٹ کا کوئی موضوع ہوتا ہی نہیں۔ عظیم آرٹ تو صرف ہیئت سے پیدا ہوتا ہے۔ موضوع اور مواد کی بے رنگی صرف طرزِ بیان کی رنگارنگی اور ہیئت کی چمک دمک سے دُور ہو سکتی ہے۔ طرزِ بیان کی خاطر فلابیر نے کیا کیا پاپڑ بیلے، یہ ایک طویل داستان ہے۔ سخت ریاضت اور بے پناہ ذہنی مشقت کے بعد وہ صرف چند صفحات لکھ پاتا اور پھر بھی اپنے کیے سے وہ مطمئن نہ ہوتا۔ کسی موزوں لفظ کی تلاش میں وہ دیوانہ وار کمرہ میں ٹہلتا۔ کبھی لکھے ہوئے جملوں کی موزونیت اور آہنگ کا اندازہ لگانے کے لیے باہر بالکنی میں آکر انہیں بار بار باٰواز بلند پڑھتا۔ کسی جملہ کی نحوی ترکیب۔ بندش کا تناسب اور موزوں لفظ کی تلاش میں اُس کی حوصلہ شکن وصبر آزما جدوجہد کے پیشِ نظر سامرسٹ ماہم کا یہ خیال غلط نہیں ہے کہ شاید ہی کسی فن کار نے آرٹ کے لیے وہ روحانی کرب برداشت کیا ہو جو فلابیر نے کیا ہے۔ ''کسی راہب نے عشقِ خداوندی میں دُنیا کی مسرّتوں کو اس طرح نہیں ٹھکرایا جس طرح فلابیر نے تخلیقِ فن کے جنون میں زندگی کی گوناگوں مسرتوں کو۔'' آرٹ کے مقابلہ میں اُسے اپنی محبت بھی ہیچ نظر آنے لگی تھی۔ اپنی محبوبہ لوئی کولٹ کو وہ لکھتا ہے۔ ''بہتر ہے کہ میرے بجائے آرٹ سے محبت کرو۔'' یہی وجہ ہے کہ جیسے ہی مادام بواری فلابیر کی زندگی میں داخل ہوئی۔ لوئی کولٹ کی مرکزی اہمیت ختم ہو گئی۔ فرانسس ماروانے کیا عمدہ بات کہی ہے کہ آرٹ، جس نے دوستوں کو قریب تر کر دیا تھا، چاہنے والوں کو بعید تر کر دیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تخلیقِ فن میں کربناک اذیتیں اٹھا کر فلابیر اپنی اذیت پسندی (مساکیت) کی تسکین کر رہا تھا۔ خود اسی کے الفاظ ہیں کہ وہ تخلیق فن کے عمل سے ایسی ہی محبت کرتا ہے۔ جیسے کوئی راہب اپنی کُھردری اونی قبا سے جو اُس کے جلد کو مسلسل خراشیں پہنچاتی ہے۔

آرٹ سے فلابیر کا یہ بے پناہ عشق ممکن ہے ہمیں کسی حد تک غیر معمولی اور عجیب نظر آئے لیکن اس کے اسباب پر غور کرنے سے پیشتر یہ کہنے کی اجازت طلب کی جا سکتی ہے کہ ہمارا دل اس شخص کے لیے احترام اور عظمت کے جذبات سے لبریز ہو جاتا ہے جس نے آرٹ کو اتنا بلند اور مقدس مقام عطا کیا۔ اس بورژوازی دَور میں جب آرٹ بازار کی ایک جنس اور سہل انگار اور حوصلہ مند نوجوانوں کے ہاتھوں ذاتی مقاصد حاصل کرنے کا ایک ذریعہ بن گیا ہے۔ فلابیر کا آرٹ سے لگاؤ ہمیں متاثر کیے بغیر نہیں رہتا۔

۱۸۴۴ء میں جب کہ فلابیر کی عمر صرف ۲۳ سال تھی اُس کی زندگی کا وہ حادثہ وقوع پذیر ہوا جس کی نوعیت اور فلابیر کی شخصیت اور فن پر جس کے اثرات کے متعلق آج تک نقاد مختلف قیاس آرائیوں میں مصروف ہیں۔ ایک رات جب کہ وہ اپنے بھائی کے ساتھ گاڑی میں سفر کر رہا تھا۔ فلابیر پر اُس اعصابی بیماری کا پہلا شدید حملہ ہوا جو اس کے سوانح نگاروں کے لیے ایک طبّی معمہ بنی ہوئی ہے۔ یہ حملہ مرگی۔ ہسٹریا یا ہسٹریائی مرگی (HYSTERO-EPILEPSY) کا تھا۔ وثوق سے کہنا مشکل ہے۔ بہرصورت اس بیماری نے، جو تادمِ

مرگ اُس کے ساتھ لگی رہی اُس کی شخصیت پر نہایت گہرے اثرات چھوڑے۔ اُس نے تنہائی اختیار کر لی اور شادی کا خیال زندگی بھر کے لیے ترک کر دیا۔ ۱۸۴۵ء میں اُس کے باپ کا انتقال ہوا۔ باپ کی موت کے دو تین مہینے بعد ہی اُس کی بہن جس سے اُسے بے حد لگاؤ تھا اور جو اُس کے بچپن کی رفیق تھی۔ وضع حمل میں چل بسی اور اپنی یادگار ایک لڑکی چھوڑ گئی۔ اپنی بھانجی کی محبت اُس کی زندگی کا گراں قدر سرمایہ تھی اور کیرولن کی پرورش اس نے جس شیفتگی، انہماک اور پدرانہ شفقت کے ذریعہ کی اس سے فلابیر کی شخصیت کے اُس رُخ کی نقاب کشائی ہوتی ہے، جس میں ایک انسانی دل دھڑک رہا تھا۔ اور جہاں تک تشائم پرستی کے تاریک سائے پہنچے نہیں پائے تھے۔

اس کی اعصابی بیماری اور عزیزوں کی مفارقت کا نتیجہ یہ ہوا کہ ابھی زندگی کے ۲۴ سال بھی ختم نہ ہونے پائے تھے کہ اس کی جذباتی نشو و نما رُک گئی۔ اس کے اندرونی دریچے ایک کے بعد ایک بند ہو گئے۔ اور جو دل کچھ ہی عرصہ پہلے ہنگاموں اور ولولوں سے گونج رہا تھا اب ایک خالی قبر کی مانند ویران اور سنسان نظر آنے لگا۔ اِکا دُکا معاشقوں اور چھوٹی موٹی سیاحت کے علاوہ اس نے تمام زندگی کروٹسے کی خاموش تنہائی میں گزار دی۔

جہاں تک اُس کے معاشقوں کا تعلق ہے۔ مختلف نقادوں نے ان پر مختلف زاویوں سے نگاہ ڈالی ہے۔ لوئی کولٹ سے اُس کی محبت کی داستان بڑی دل چسپ ہے۔ لوئی کولٹ خوب صورت تھی اور بزعم خود شاعرہ بھی تھی۔ اپنے حسن اور اثر و رسوخ کی وجہ سے دُنیائے شاعری میں اُس کا نام چل نکلا تھا۔ اُس زمانے کے اکثر نامور فن کاروں کی وہ معشوقہ رہ چکی تھی۔ وکٹر کزن۔ وکٹر ہیوگو۔ آلفرڈ دی وگنی۔ الفرڈ دی موسٹ سب اُسی کے کشتۂ نگاہ رہ چکے تھے۔ کم از کم چار بار تو وہ اس انعام کی مستحق ٹھہر چکی تھی جو بہترین شعری تخلیق کے لیے فنکار کو دیا جاتا تھا۔ اس کا شوہر موسیقی کا پروفیسر تھا۔ اور اُس کا عاشق وکٹر کزن تھا جس سے اُسے ایک لڑکی بھی تھی۔ فلابیر جب ۲۵ سال کا تھا اُس کے دامِ محبت میں گرفتار ہوا اور لوئی کولٹ نے اُس کی داشتہ بننا منظور کر لیا۔ اس محبت سے فلابیر کے اُن خطوط کا سلسلہ شروع ہوتا ہے جو اپنے دلآویز طرز بیان بے ساختگی اور مفکرانہ عناصر کی وجہ سے اُس کی گرانقدر تخلیقات میں ہیں۔

لیکن لوئی کولٹ کے ساتھ فلابیر کے تعلقات زیادہ عرصہ تک قائم نہ رہ سکے۔ اس کشیدگی کی مختلف وجوہات بتائی جاتی ہیں۔ سامرسٹ ماہم کا خیال ہے کہ فلابیر کو جو اعصابی مرض لاحق تھا اس کے علاج کے طور پر اُسے کونائن سلفیٹ اور پوٹاشیم برومائیڈ کی کافی بڑی مقدار دی جاتی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان منشیات نے اس کی قوتِ مردی کو کافی نقصان پہنچایا۔ اور وہ زندگی بھر صحت مند جنسی تعلقات سے محروم رہا۔ طوائفوں سے اُس کے تعلقات، جن کی وہ بہت ڈینگیں مارتا تھا، محض فرضی تھے اور اپنی انا کی تسکین اور جنسی کمزوری کی پردہ پوشی کی خاطر وہ انھیں بیان کرتا پھرتا تھا۔ چنانچہ جب لوئی کولٹ نے یہ بات پھیلا دی کہ وہ عنقریب فلابیر سے شادی کرنے والی ہے تو فلابیر کی پریشانی دیکھنے کے قابل تھی۔ اُس نے لوئی کولٹ سے ملنا بالکل ترک کر دیا اور جب

لوئی کولٹ ملاقات کی غرض سے زبردستی اُس کے مکان پر گئی تو اپنی ماں کے سامنے دھکّے دے کر نکال باہر کیا۔

آندرے موروا کی رائے اس کے برعکس ہے۔ اُس کا خیال ہے کہ فلابیر کی برگشتگی مذاقِ سلیم کی بنیاد پر تھی۔ فلابیر لوئی کولٹ کی شاعری (جو یقیناً معمولی تھی) اس کے خطوط اور اُس کی تکلفات اور تصنع سے گرانبار گفتگو سے بیزار تھا۔ ابتدا میں تو فلابیر کا عشق نہایت رومانی اور شدید تھا لیکن امتدادِ زمانہ کے ساتھ جب لوئی کولٹ کی سطحی اور بے رنگ شخصیت سے تکلفات اور آرائشوں کے بھڑکدار پردے ہٹنے لگے تو لوئی کولٹ کی ذہنی تہی مائیگی اور مذاق سلیم کا فقدان فلابیر کے لیے نا قابلِ برداشت ہوگیا۔ اس توجیہ کے باوجود فلابیر کا اپنے مکان پر لوئی کولٹ کے ساتھ بے رحمانہ اور سفاکانہ برتاؤ ابھی بھی تشریح طلب ہے۔

(۲)

جب فلابیر نے TEMPTATION OF St. ANTHONY مکمل کر لی تو اُس نے اُس ناول کا مسودہ اپنے دو گہرے دوستوں میکسم دوکمپ اور LOUIS BOUILHET کو پڑھ کر سنایا۔ وہ چار روز تک ناول سُنا تا رہا۔ چار گھنٹہ صبح اور چار گھنٹہ شام۔ چوتھے روز نصف رات گئے فلابیر نے ناول ختم کیا اور اُن سے رائے طلب کی۔ ایک طویل بحث کا آغاز ہوگیا۔ ان میں سے ایک نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ ''ہمارا خیال ہے کہ ناول کو نذرِ آتش کر دینا چاہیے''۔ انھیں ناول پر جو سب سے زیادہ سنگین اعتراض تھا تو یہی کہ اسلوبِ بیان تکلفات و آرائشوں سے بوجھل ہے BOUILHET نے تجویز پیش کی کہ فلابیر کو بالزاک کو نمونہ بنا کر ایک حقیقت پسند ناول لکھنا چاہیے۔ میکسم دوکمپ نے کہا کہ ''غنائیت کی طرف تمھارا میلان نا قابلِ مزاحمت ہے تمھیں ایسا موضوع انتخاب کرنا چاہیے کہ اس پر لکھتے وقت غنائیت اس قدر مضحکہ خیز معلوم ہو کہ تم اُسے ترک کرنے پر مجبور ہو جاؤ۔ کوئی بھی عامیانہ سا موضوع اُٹھا لو۔ ان واقعات میں سے ایک واقعہ لے لو جن سے بورژوازی زندگی بھری پڑی ہے۔ پھر اس واقعہ کو فطری طور پر لکھنے کے لیے خود کو مجبور کرو''۔ BOUILHET نے تجویز پیش کی کہ تم ڈی لامیر کی کہانی کیوں نہیں لکھتے۔ فلابیر اس خیال پر پھڑک اُٹھا۔

ڈی لامیر، فلابیر کے باپ کا' جو ایک سرجن تھا' طالبِ علم رہ چکا تھا۔ بعد میں وہ ہسپتال میں ہاؤس سرجن بن گیا۔ اُس کی پہلی بیوی ایک ادھیڑ عمر کی بیوہ تھی اور اُس کے انتقال کے بعد ڈی لامیر نے ڈیلفن کوتریر نامی ایک لڑکی سے شادی کی جو خوبصورت ہونے کے علاوہ بورڈنگ اسکول کی تعلیم یافتہ تھی۔ یہ برخود غلط قسم کی نہایت خراج لڑکی تھی اور اپنے متعلق نہایت مبالغہ آمیز خیالات و خوش فہمیوں میں مبتلا تھی۔ شادی کے کچھ ہی عرصہ بعد وہ اپنے سادہ لوح اور غیر دل چسپ شوہر کی بے کیف صحبتوں سے اُکتا کر یکے بعد دیگرے اپنے مختلف چاہنے والوں سے تعلقات پیدا کرتی ہے اور اپنی حیثیت اور استعداد سے کہیں زیادہ روپیہ ملبوسات و دیگر تکلفات پر خرچ کر بیٹھتی ہے اور بُری طرح مقروض ہو جاتی ہے۔ بالآخر اپنے چاہنے والوں کی عدم توجہی اور قرض خواہوں کے پیہم تقاضوں کی شکار ڈیلفی زہر کھا کر خودکشی کر لیتی ہے۔ اپنے پیچھے وہ ایک لڑکی چھوڑ جاتی ہے

جس سے ڈی لامیر کو شدید لگاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن اپنی رفیقۂ حیات کے متعلق آئے دن انکشافات سے برگشتہ خاطر ہو کر بالآخر وہ اپنی زندگی کا بھی خاتمہ کر دیتا ہے۔ یہی وہ معمولی اور بے رنگ کہانی ہے جو فلابیر کے تخیل کی آنچ کھا کر ایک عظیم فنی شاہکار میں بدل جاتی ہے۔ ۱۸۵۱ء میں وہ اس موضوع پر قلم اُٹھاتا ہے اُس وقت اُس نے عمر کے تیس سال گزارے تھے۔ اس عمر میں اُس نے گویا اپنی تمام زندگی گزار دی تھی۔ ۱۸۵۱ء کے بعد بقول آندرے مالرو اُس کی زندگی کی کہانی اُس کے آرٹ کی کہانی رہ جاتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ فلابیر نے ایک زندہ واقعہ کو اپنی ناول کا موضوع بنایا اور ڈیلفن کے ایک موہوم نقش کو اپنے فنی اعجاز کے ذریعہ ایک جیتا جاگتا کردار بنا دیا۔ ایما کا کردار ڈیلفن کا عکس تو ہے ہی لیکن اس میں بہت کچھ بلکہ بہت کچھ وہ جو اہم ہے فلابیر ہی کے قلم کی دین ہے۔ فلابیر کا عقیدہ تھا کہ فن کار کو چاہیے کہ وہ اپنے کردار کی شخصیت میں فنا ہو جائے اور کردار کو اپنی شخصیت میں گم نہ ہونے دے۔ اس نے ایما یا شارل کو اپنی شخصیت کا پرتو نہیں بنایا۔ حالانکہ ایما کا رومانی ذہن بہت کچھ فلابیر کی رومانی شخصیت کی آئینہ داری کرتا ہے۔ پھر بھی ایما کی اپنی ایک شخصیت ہے۔ وہ ایک منفرد وجود رکھتی ہے۔ ناول میں فلابیر نے ایسی معروضیت پیدا کی جو بعد میں آنے والے حقیقت نگاروں اور فطرت پسندوں کے لیے نشانِ راہ بن گئی۔ اس بحث سے قطع نظر کہ ناول میں فن کار کی اتنی معروضیت جتنی فلابیر نے برتی ممکن ہے اور اگر ممکن ہے تو جائز بھی ہے فلابیر کا حقیقتوں کو بے لاگ طریقہ پر پیش کرنا کم از کم فن کاروں کے اس رویہ کے خلاف ایک صحت مند بغاوت کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس کے ذریعہ فن کار افسانوی کرداروں اور حقائق کو اپنی شخصیت یا اخلاقی اصولوں پر ڈھال لیتے ہیں اور اس طرح ان کی فطری نشوونما اور نفسیاتی ہم آہنگی کو مجروح کرتے ہیں۔ یہ نہیں تھا کہ فن کارانہ معروضیت نے فلابیر کو مطلق بے حس رکھا اور جذباتی طور پر اُس میں کوئی ردِ عمل نہیں ہوا۔ ناول لکھنے کے دَوران میں فلابیر اکثر ان اذیتوں سے متاثر ہوا جن سے اُس کے کردار گزرے جب ایما نے سنکھیا پھانک لی تو فلابیر کی زبان سنکھیا کا تلخ ذائقہ محسوس کر رہی تھی۔ اسے بار بار متلی کا احساس ہوا اور واقعہ کو ضبطِ تحریر کرتے وقت اُس کی طبعیت غیر معمولی طور پر بگڑی رہی لیکن فلابیر نے ناول کے فطری ارتقا، کرداروں کی نفسیاتی اٹھان اور واقعات کے حقیقی ربط میں کوئی دخل اندازی نہیں کی۔ اسی لیے ''مادام بواری'' کی کوئی بنیاد نہیں ہے۔ یہ ایک بالکل فرضی داستان ہے۔ اس میں میں نے اپنے جذبات اور اپنی زندگی کو بالکل غیر متعلق رکھا ہے۔ میرے بہت سے اُصولوں میں ایک اُصول رہا ہے کہ فن کار کو خود کو اپنی تحریروں میں نہیں لانا چاہیے۔ فن کار کا رشتہ اپنے فن سے وہی ہونا چاہیے جو خدا کا اپنی مخلوق سے ہے۔ صاحبِ اقتدار اور نظروں سے پوشیدہ وہ ہر جگہ محسوس کیا جائے لیکن کسی جگہ دکھائی نہ دے۔''

مادام بواری رومانی تصورِ حیات کی شکست کی کہانی ہے۔ رومانیت کلاسیکی جبر کے خلاف ایک زبردست بغاوت تھی۔ جب روسو نے کہا تھا کہ ''انسان آزاد پیدا ہوا ہے لیکن ہر جگہ وہ پابہ زنجیر ہے۔'' تو اسے شاید نہیں معلوم تھا کہ وہ ایک ایسے فکری انقلاب کی بنیاد رکھ رہا ہے جو عرصۂ دراز تک انسانی ذہن کو متاثر کرتا

رہے گا۔ رومانیت نے فکر کی بجائے جذبات کو زیادہ اہمیت دی اور انسان کو اس کی بے پناہ صلاحیتوں کا احساس دلایا۔ انسان کو اُس نے فطری طور پر معصوم اور مقدس تصوّر کیا اور بتایا کہ صرف غلط ماحول اور مخالف حالات کے جبر کے زیرِ اثر انسان کی شخصیت مسخ ہوگئی ہے۔ اگر ماحول کو خوشگوار بنایا جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ انسان اپنی تمام پاکیزہ صفات لے کر دُنیا کو جنتِ ارضی میں تبدیل کر دے اور مسرّتوں کے نغمہ بار چشمے بہا دے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ رومانی ذہن نے زندگی کو ایک حیاتیاتی ضرورت سمجھ کر قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ رومانی ذہن نے ایسی بے پایاں مسرّتوں کا تصوّر کیا ہے جسے ہماری روزمرّہ کی عام زندگی بہم پہنچانے سے قاصر ہے۔ ایک معمولی زندگی کی بے رنگی اور بے کیفی اُس کے لیے قابلِ قبول نہیں تھی۔ جب رومانی ذہن حقیقی دُنیا کی تگ و دو اور ایک زندگی کی بے لُطف جدوجہد کو دیکھتا تو وہ انتہائی نفرت اور بیزاری کے عالم میں اُن سے گریز کرنے کی کوشش کرتا۔ زندگی کی حیاتیاتی جدوجہد اُسے مطمئن کرنے کو کافی نہیں تھی۔ اس کے لیے یہ کافی نہیں تھا کہ پیدا ہو اور محض زندہ رہنے کی جدوجہد میں تمام زندگی گزار دے۔ اگر زندگی میں حُسن کی شعلہ سامانیاں نہیں۔ رومان انگیز رعنائیاں نہیں۔ وہ خواب آور سرزمین اور کیف انگیز مسرّتیں نہیں جن کی جھلکیاں وہ دُنیائے تخیل میں دیکھا کرتا ہے تو پھر زندہ رہنا چہ معنی دارد؟ عام تجرباتی زندگی کی بے کیفی اور اُکتا دینے والے تواتر سے تھک کر رومانی ذہن نے اپنے تخیل کی دنیا میں پناہ لی۔ حقیقی دنیا سے یہ فرار رومانی ذہن کی اہم خصوصیت ہے۔ یہ فرار مختلف شکلوں میں ہمارے سامنے آیا ہے۔ کسی نے تلاشِ حق میں خود کو گم کر دیا۔ کسی نے طلسماتی دنیاؤں کی سیر کی۔ کسی نے ابتدائے عہدِ انسانی کی زندگی میں اپنے خوابوں کی تعبیر ڈھونڈی۔ کسی نے فطرت سے اپنی وابستگی کو تمام مسائل کا حل سمجھا۔ کسی نے عہدِ عتیق اور قرونِ وسطیٰ کی رومان انگیز فضاؤں میں پناہ لی اور کبھی کبھی مستقبل کی موہوم دُنیا کو یوٹوپیا بنا کر حال سے آنکھیں پھیر لی گئیں۔ یہ اور ایسی ہی بہت سی پناہ گاہیں ہیں جو رومانی ذہن کی واماندگی تراشتی رہی ہے۔ مادام بواری کی طبیعت رومانی ہے لیکن ذہن سطحی ہے۔ اپنے بے رنگ ماحول، قصباتی زندگی کی بے لطفی اور اپنے ارمان بھرے دل کی محرومیوں کی تلافی وہ جنسی ہیجان کے ذریعہ کرتی ہے۔ سطحی محبت کی دل فریبیاں اور جنسی لذّات کا سامان اُس کے لیے راہِ فرار ہے۔

فلابیر، جو طبعی طور پر رومانی واقع ہوا تھا، مادام بواری لکھ کر گویا اپنے رومانی ذہن کی شکست کا اعلان کرتا ہے۔ فلابیر کا یہ جملہ ''مَیں ہی بواری ہوں'' بڑی معنوی گہرائی رکھتا ہے۔ فلابیر کا رومانی ذہن اپنے بقا کے لیے ہاتھ پاؤں مارتا رہا لیکن اُسے نجات نصیب نہیں ہوئی۔ اس ذہن کی شکست اس کا سب سے بڑا المیہ تھا۔ شاید اُس کی زندگی کا اہم ترین تجربہ بھی۔ اُس نے حیات کے ایک تصوّر کی مَوت کا منظر دیکھ لیا۔ اُس نے زندگی کے کسی نئے تصوّر کی طرف قدم بڑھایا یا نہیں، یہ الگ بات ہے، اُسے کم از کم یہ تو معلوم ہوگیا کہ موروثی تصوّرِ حیات اور اخلاقی نظام اب اُس کے لیے کافی نہیں ہے۔ اُس نے یہ سبق ضرور سیکھا کہ رومانی آرزومندی اور بے جا خواہشوں کا حقیقی زندگی میں کوئی مقام نہیں ہے۔ مادام بواری رومانی آدرش کی شکست کا ایک نہایت ہی فکر انگیز مطالعہ ہے۔ فلابیر کو فرانسیسی ادب کا سروِنٹس بھی اسی لیے کہا گیا ہے۔ ڈان کوکزوٹ اور مادام بواری

دونوں رومانی تصورِ حیات پر جارحانہ حملہ ہیں لیکن مادام بواری کی ایک خصوصیت ہے جو اُسے سرونٹس کے شاہکار سے ممتاز کرتی ہے۔ مادام بوار میں رومانی تصورِ حیات کا مطالعہ حقیقت پسندانہ پس منظر میں کیا گیا ہے۔ اسی لیے ناول کا پس منظر، جو قصباتی فضا پر مشتمل ہے، اتنی اہمیت رکھتا ہے۔ فلا بیر نے قصباتی فضا کو اپنی تمام بے رنگ کیفیات کے ساتھ ناول میں اُبھارا ہے۔ یہ قصباتی فضا محض ناول کے پس منظر کا کام نہیں دیتی بلکہ ایک ایسی مرکزی اہمیت اختیار کر لیتی ہے کہ ناول مادام بواری اور قصباتی فضا دونوں میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ اور ایک دوسرے پر دونوں کے عمل اور ردِّ عمل سے ناول کی حقیقی کہانی جنم لیتی ہے۔ ایک طرف مادام بواری کا رومانی ذہن اور دوسری طرف قصباتی زندگی کا بے رنگ ماحول۔ دونوں کے تصادم سے وہ کہانی منصۂ شہود پر آتی ہے جو آج بھی نہ جانے کہاں دُہرائی جا رہی ہے۔ آندرے سوروا نے مادام بواری کو UNIVERSAL TYPE غلط نہیں کہا۔

زندگی آج بھی انسانی خواہشوں کو پورا کرنے سے قاصر ہے۔ زندگی کی معمولی محرومیاں بھی رومانی رجائیت کو چند ہی دنوں میں ٹھیک کر دیتی ہیں اور زندگی کو بے کراں مسرّتوں کا سرچشمہ سمجھنے والا رومانی انسان یا تو زندگی سے مفاہمت کر لیتا ہے یا اُس سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جاتا ہے۔ ہماری آرزوئیں جب حقیقی زندگی میں تکمیل نہیں پاتیں تو خوابوں میں اپنی پیاس بجھپاتی ہیں۔ بیداری کے خواب عہدِ حاضر کے انسانی شعور کا ایک اہم جزو ہیں۔

حقیقی زندگی کے مطالبات قبول کرنے کی صلاحیت ابھی بھی عام نہیں ہے۔ زندگی کے بے کیف تواتر سے تھک کر آج بھی ہم ہماری خواہشوں کی تکمیل رومانی آرزومندی اور بیداری کے خوابوں کے ذریعہ کرتے ہیں۔ رومانی انسان جو حقیقی دُنیا سے بھاگ کر خوابوں کی سرزمینوں کی تلاش میں رہتا ہے۔ حقیقی دُنیا سے ایک ایسا ٹکراؤ مول لیتا ہے جس کے نتائج کبھی خوشگوار ثابت نہیں ہوتے۔ وہ عورتیں نفسیاتی اعتبار سے مادام بوار سے کتنی مشابہت رکھتی ہیں جو کسی آدرشی نوجوان کو اپنا رفیقِ حیات بنانے کے خواب دیکھتی ہیں لیکن جن کی قسمت میں اُسی عام کاروباری دنیا کے کسی عام شخص کے ساتھ زندگی بتانا لکھا ہوتا ہے۔ رومانی داستانوں یا فلم کے ہیرو کی حقیقی زندگی میں تلاش عبث ہے۔ ان رومانی نوجوانوں کی محرومی حیات کو محض اُن کی بدقسمتی پر محمول نہیں کیا جا سکتا۔ خود ان کی شخصیت میں ایسے کمزور پہلو ہوتے ہیں جو اُنھیں زندگی سے ایک خوشگوار آہنگ پیدا کرنے سے باز رکھتے ہیں۔ اس لیے مادام بواری کو محض ایک ایسی بدقسمت عورت کی داستان کہنا جو ایک پُرکشش شوہر چاہتی تھی لیکن بدقسمتی سے جسے صرف ایک دیہاتی ڈاکٹر ملا۔ جو ایک دل فریب عاشق چاہتی تھی لیکن بدقسمتی سے جسے پُرفریب عیار چاہنے والے ملے۔ اور اس طرح مادام بواری کی زندگی کو محض ناقابلِ یقین حادثات کا سلسلہ بتانا' جیسا کہ سامرسٹ ماہم نے کہا ہے، مادام بواری کو سمجھنے کا کوئی مناسب طریقہ نہیں ہے۔ مادام بواری میں جو المیہ حزن پوشیدہ ہے اور ایما کے کردار میں جو ایک المیہ کردار کی جھلکیاں ملتی ہیں، اُنھیں اتنی آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس میں شک نہیں کہ ایما کے کردار میں اتنی گہرائی اور توانائی نہیں کہ وہ بڑا المیہ کردار بن

سکے۔ لیکن ایما اتنی بے وقوف عورت بھی نہیں جس کی داستان ایک مظلوم عورت کی داستان بن جائے۔ ایما کی سب سے بڑی کمزوری اس کی رومانیت ہے۔ اس میں اتنی ذہنی پختگی اور اخلاقی توانائی نہیں ہے کہ وہ زندگی کے نشیب وفراز کو ہموار کر سکے۔ اس کے کردار میں وہ پختگی بھی نہیں ہے جو خیالی اور حقیقی دُنیا میں توازن برقرار رکھ سکے۔ وہ بہت جلد سپر انداز ہو جاتی ہے اور حالات کا بے قابو بہاؤ اُسے ایک بے بس تنکے کی طرح بہالے جاتا ہے۔ انھی وجوہات کی بنا پر وہ کوئی بڑا المیہ کردار نہیں بن سکی۔ المیہ کردار کی سی تھوڑی بہت جھلکیاں ہیں جو اس میں نظر آتی ہیں۔ محض خارجی حالات، محض ایما کی رومانی طبیعت اُس کی تباہی کا سبب نہیں ہیں بلکہ دونوں کی پیکار اور آویزش المیہ صورتِ حال کی تشکیل کرتے ہیں۔ ایک غیر ہم آہنگ ماحول، جس سے ایما کو کوئی طبیعی مناسبت نہیں ہے اپنی تمام شدّت کے ساتھ ایما کی رومانیت کو کچلنے کے لیے اُٹھتا ہے۔ یہ کہنا کہ ایما کی شکست محض رقت پیدا کرتی ہے، زیادتی ہے وہ ایک شدید المیہ احساس کی تخلیق کرتی ہے۔

گوئٹے نے کلاسک کو صحت مند اور رومانٹک کو غیر صحت مند کہا ہے۔ کلاسک انسان کو اُس کی تمام کمزوریوں اور متضاد اور اکثر باہم برسرِ پیکار جبلتوں کے مجموعہ کے طور پر قبول کرتا ہے۔ چنانچہ جہاں رومانی زندگی کو جذباتی ہیجان کے سپرد کرنے پر تیار ہو جاتا ہے۔ وہاں کلاسک زندگی میں تنظیم اور فکری سلیقہ مندی سے کام لیتا ہے۔ اسی لیے کلاسک حقیقتوں سے گریز نہیں کرتا بلکہ حقیقت میں معنویت تلاش کرنے کی جستجو کرتا ہے۔ مادام بواری سے ادب میں نو کلاسکی اقدار کا آغاز ہوتا ہے۔ ۱۸۵۰ء میں فرانسیسی عوام رومانیت سے بیزار ہو چکے تھے۔ وہ شہنشائیت اور جمہوریت دونوں سے تھک چکے تھے۔ وہ غنائی ڈراموں، تاریخی داستانوں، پُر تکلف اندازِ بیان، نازک اور لطیف جذبات غرض یہ کہ رومانی ادب کی تمام تر اہتزازی کیفیات اور جمالیاتی روایات سے تنگ آچکے تھے۔ اگر یہ صحیح ہے کہ ایک بڑے فن پارہ کے طلوع کا موزوں وقت وہی ہوتا ہے جب ایک فرسودہ روایت دم توڑتی ہے اور اُسی کے بطن سے ایک زندہ روایت جنم لیتی ہے تو مادام بواری صحیح وقت پر لوگوں کے ہاتھوں میں پہنچی۔

رومانی تخیل کا حقیقی دُنیا میں جو عبرتناک انجام ہوتا ہے اس کی نقش کشی فلابیر نے کمال فن کاری سے کی ہے۔ ایما کے رومانی خیالات کی تصویر کشی میں فلابیر نے ایسے حیاتی پیکر تراشے ہیں اور اسلوبِ نگارش کے وہ نادر نمونے پیش کیے ہیں جن سے فرانسیسی ادب ابھی تک محروم تھا۔ شارل کی شادی کی پیش کش کو ایما یہ سمجھ کر قبول کر لیتی ہے کہ آخر کسی ڈاکٹر کی رفیقۂ حیات بننا، ان حالات میں کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ لیکن شارل کو تو فلابیر نے اک بورژوازی ابتذال کی تصویر بنا کر پیش کیا ہے جس سے وہ زندگی بھر بیزار رہا۔ شارل ایک ناکام ڈاکٹر۔ غیر دل چسپ اور حماقت کی حد تک پہنچا ہوا سادہ لوح انسان ثابت ہوا۔ وہ خود تو خوش تھا کہ اسے ایک ہوشیار اور خوب صورت بیوی مل گئی۔ لیکن ایما کا کیا۔؟ ایما تو شادی کے بعد یہی سمجھنے کی کوشش کرتی رہی کہ عشق، سرمستی کامرانی جیسے لفظ جو کتابوں میں اُسے نہایت حسین معلوم ہوتے تھے زندگی میں صحیح صحیح کیا معنی رکھتے ہیں۔ ایما نے عشق و محبت کے تصورات آخر رومانی کتابوں ہی سے لیے تھے۔ ''ان ناولوں میں اوّل سے آخر

تک بس عشق ہی عشق ہوتا تھا۔ عاشق۔ معشوقائیں۔ سنسان شہ نشینوں میں غش کھاتی ہوئی مظلوم دوشیزائیں۔ تاریک جنگل۔ دل کا درد۔ وعدے۔ سِسکیاں۔ آنسو اور بوسے۔ چاندنی میں چھوٹی چھوٹی کشتیاں۔ سایہ دار کنجوں میں بُلبُلیں۔'' ایما کی یہ نادانی تھی کہ رومانی کتابوں کی دنیاؤں کو اس نے حقیقی زندگی میں تلاش کرنے کی کوشش کی۔ شارل اُس کے خوابوں کو حقیقت میں نہ بدل سکا۔ ایما کی تشنۂ تکمیل خواہشیں رومان انگیز تصوّرات اور بیداری کے خوابوں میں بدل جاتی ہیں۔ حقیقت سے قدم آہستہ آہستہ اُکھڑنے لگتے ہیں اور اکتسابِ مسرّت کے لیے تخیّل پر زیادہ اعتماد کیا جانے لگتا ہے۔ ''بعض اوقات وہ سوچا کرتی کہ بہرحال یہ میری زندگی کا سب سے مسرت انگیز زمانہ ہے۔ یعنی ماہِ عروسی۔ اس کی شیرینی سے پورا مزہ لینے کے لیے ضروری تھا کہ کسی طرح خوش آہنگ ناموں والی سرزمینوں کو اڑ چلیں۔ جہاں شادی کے بعد کے دن بڑی لطیف بیکاری میں گزرتے ہیں۔ بگھیوں میں نیلے ریشمی پردوں کے پیچھے بیٹھ کر ڈھلواں سڑکوں پر آہستہ آہستہ چڑھنا۔ کوچوان کا پہاڑوں میں گونجتا ہوا گیت، اور آبشاروں کی دبی دبی آواز سُننا۔ سورج ڈوبنے کے وقت جھیلوں کے کنارے پر لیموں کے درختوں کی خوشبو میں لدی ہوئی ہوا میں سانس لینا۔ اُسے کچھ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ دُنیا میں چند خاص خاص جگہیں ہیں۔ جہاں خوشی مِلتی ہے جیسے کوئی پودا ایک خاص مٹی میں اُگتا ہے۔ کسی دوسری جگہ نہیں پنپ سکتا۔ ایسا کیوں نہیں ہوسکتا کہ وہ سوئٹزرلینڈ میں لکڑی کے مکانوں کے چھجوں پر جھکی کھڑی ہو یا اسکاٹ لینڈ کی کسی جھونپڑی میں اپنی افسردگی کو دیوی بنا کر پوجے اور ساتھ میں اُس کا شوہر ہو جو لمبے لمبے دامنوں والا سیاہ مخملی کوٹ، پتلے پتلے جُوتے۔ لمبا ہیٹ اور جھالردار کف اور کالر پہنتا ہو۔'' ROMANTIC REVERIE کی اس سے بہتر مثال شاذ ہی ادب میں ملے۔

غرض ایما کی رومانی آرزومندی اُسے روزانہ زندگی کے مطالبات کے لیے نااہل بنادیتی ہے۔ وہ شارل کی غیر دل چسپ مصاحبت اور قصباتی زندگی کی ویرانی سے بھاگ کر عشق ومحبت کی رومانی چھاؤں میں کیف وانبساط کی جستجو کرتی ہے۔ اوڈولف کی بوالہوسی کے لیے ایما اچھا شکار ثابت ہوتی ہے۔ رہ اس کے ساتھ فرار ہونے کو بھی تیار ہے لیکن اوڈولف اُسے چھوڑ کر چل دیتا ہے۔ اوڈولف کی بے وفائی ایما کی زندگی کا ایک بحرانی حادثہ ثابت ہوتی ہے۔ ابھی تک تو ایما کو یقین تھا کہ رومانی عشق دنیا میں ممکن ہے لیکن اب اس یقین کی بنیادیں اُکھڑ جاتی ہیں۔ اور ایما، جس کے لیے اب رومان ختم ہو چکا ہے اور جو حقیقت کا جامِ تلخ نوش کر چکی ہے، خود کو شہوانی لذات میں بُھول جانے کی کوشش کرتی ہے۔ اور جنسی ہیجان اور جذبات کی شوریدہ سَری کے ذریعہ حقیقت کی تلخی کو مٹانا چاہتی ہے۔ لیکن حقیقت کا آخری منتقمانہ حملہ ابھی باقی ہے۔ یہ حملہ سودخوار کے تمسک نامہ کے ہتھیار سے کیا جاتا ہے۔ شاید ایما کی رومانیت پر حقیقت کا یہ سب سے زہریلا وار ہے۔ محبت کے ہاتھوں نہیں بلکہ قرض خواہوں کے ہاتھوں وہ تنگ آکر زہر کھالیتی ہے اور اُس کی پریشان زندگی کو بالآخر قرار نصیب ہوہی جاتا ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ میکبیتھ کی مَوت کی طرح ہم ایما کی موت پر بھی ایک غم ناک طمانیتِ قلب اور افسردہ سکون محسوس نہیں کرتے دونوں کی بے قرار زندگی مَوت کے بعد ہی سکون پاتی ہے۔

مارٹن ٹرنل نے ٹھیک کہا ہے کہ ''فلابیر کے اہم کردار عموماً وہی لوگ ہیں جو اپنا رشتہ اُس جماعت سے توڑ بیٹھے ہیں جس میں وہ پیدا ہوئے ہیں۔ اور پھر ذاتی تعلقات کے ذریعہ اپنی زندگی کو از سرِ نو تعمیر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یکے بعد دیگرے یہ تعلقات ٹوٹ جاتے ہیں اور یہ اُکھڑے ہوئے کردار، جو اسی دُنیا میں سانس لیتے ہیں، جس میں ان کا کوئی حصہ نہیں ہے، ایک کربناک احساسِ علیحدگی میں مُبتلا ہو جاتے ہیں۔'' مادام بواری بھی ایک پابریدہ کردار ہے۔ خارجی حالات اور خوابوں کی دنیا کے درمیان جو خلیج حائل ہے مادام بواری اُسے پار نہیں کر سکی۔ سپاٹ زندگی کی ہولناک ویرانی سے بھاگ کر وہ شہوانی لذّت کی بھول بھلیّوں میں گم ہو جاتی ہے۔ شہوانی لذّت بھی مقصود بالذات نہیں ایک ذریعۂ فرار ہے۔ وہ فطری طور پر بدچلن نہیں۔ اگر حالات سازگار اور خوشگوار ہوتے تو شاید وہ کامیاب زندگی گزار سکتی۔ ایملی فیگٹ۔ آندرے موروا، سامرسٹ، ماہم نے اس امکان پر غور کیا ہے کہ ایما اگر ہومز کی رفیقۂ حیات بنتی تو شاید کامیاب زندگی گزار سکتی اور خود ہومز کے لیے بڑی مددگار ثابت ہوتی۔ لیکن فلابیر کے مقصد کے لیے کہانی کا یہ طریقہ کامیاب نہیں ہو سکتا تھا۔ وہ ایما کو بچانا چاہتا ہی نہیں تھا۔ اُس کی زندگی میں رومانیت ناکام ہو چکی تھی۔ وہ ایما کی زندگی میں بھی رومانیت کو شکست دینا چاہتا تھا۔

مادام بواری کے لیے نجات کے مختلف راستے بھی پیش کیے گئے ہیں مثلاً یہ کہ اگر وہ کثیر الاولاد ہوتی تو شاید مامتا کے تقاضے اس کے حقیقی زندگی سے مفاہمت کرنے پر مجبور کر دیتے۔ آندرے ماروا کا کہنا ہے کہ رومانی ذہن کی یہ بڑی کمزوری ہے کہ وہ غیر معمولی چیزوں کی تلاش کرتا ہے اور معمولی چیزوں میں اپنی دل چسپی کھو بیٹھتا ہے۔ معمولی لوگ غیر معمولی نہ سہی لیکن غیر دل چسپ نہیں ہیں۔ رومانی ذہن رومانی محبت کی تلاش میں انسانی محبت کو نظر انداز کر جاتا ہے۔ اگر ایما شارل کو ذرا بھی سمجھنے کی کوشش کرتی اگر وہ اس کے ساتھ اپنی زندگی کی محدود مسرّتوں میں شریک ہونے کی کوشش کرتی، اور زندگی کی لامحدود مسرّتوں کی تلاش صرف آرٹ کے میدان میں کرتی اور آرٹ کی دنیا کو حقیقی دنیا میں بدلنے کی کوشش نہ کرتی تو شاید اطمینان بخش زندگی گزار سکتی۔

کچھ بھی ہو زندگی سے مفاہمت اور زندگی کو حیاتیاتی عمل سمجھ کر قبول کرنا ضروری ہے۔ لیکن انسان آرزوؤں ارمانوں اور خواہشوں کو ترک بھی نہیں کر سکتا۔ اس کی شخصیت کا کچھ نہ کچھ عنصر تو ضرور رومانی رہتا ہے۔ لیکن اس سرد مہر دُنیا میں رومان کی شکست بھی ناگزیر ہے۔ انسان زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ شکستِ آرزو کے المیہ کو برداشت کر لے۔ آرزو کی موت کا غم زندگی کا بنیادی غم ہے۔ اور اس غم سے آج بھی انسان کو نجات نہ ملی۔ شاید مادام بواری کی غیر معمولی مقبولیت کی یہ بھی ایک وجہ ہے کہ اس میں ایک شہرِ آرزو کی ویراں سامانیوں کا عکس ہے۔ ممکن ہے ہر رومانی کا انجام مادام بواری کی طرح الم ناک نہ ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ زندگی سے فرار کے طریقے مادام بواری سے مختلف ہوں۔ لیکن زندگی سے فرار کی ضرورت آج بھی محسوس کی جاتی ہے۔ آرٹ، ادب، فلم، سیاست سب فرار کے ذریعہ بن سکتے ہیں۔ اور بنتے ہیں۔ ہمارا شعور زندگی کو آج بھی اثباتی طور پر قبول نہیں کر سکا۔ حقیقت اور رومان، شخصیت اور کائنات کا تصادم آج بھی موجود ہے۔ خواہشوں

ارمانوں، آرزوؤں، اور خوابوں کی دنیا اور حقیقی دُنیا کے درمیان آج بھی ایک نا قابلِ عبُور خلیج حائل ہے۔ زندگی میں ایک نئے توازن کی تلاش، ایک نئی معنویت کی جستجو ابھی ختم نہیں ہوئی۔ شاید اسی لیے آج بھی مادام بواری دنیا کی چند مقبول ترین کتابوں میں سے ہے اور ایما یقیناً ایک آفاقی کردار ہے۔ چاہے آپ اسے گہنگار کہیے، بے وفا کہیے، کم عقل کہیے، چاہے آپ اسے ہیروئن تسلیم کیجیے۔ بہر حال وہ ہے ضرور۔ ہر جگہ اور ہر وقت وہ موجود رہی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں، مادام بواری عالم گیر ادب کے چند زندہ ترین کرداروں میں سے ہے۔

●

اجتہادات روایت کی روشنی میں

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

اجتہادات روایت کی روشنی میں

مغرب میں تمثیل عہد وسطیٰ کی مذہبی اور اخلاقی حسیت کا اعلاترین نمونہ رہی ہے۔ روشن خیالی کی تحریک کے بعد جب آدمی کا ذہن زیادہ عقلی سائنسی اور حقیقت پسند بنا اور مذہب کی جگہ ہیومنزم نے لینا شروع کی تو رزمیہ، تمثیل، اور رومان کی کوکھ سے ناول کا جنم ہوا جو آدمی کو اندر اور باہر سے سمجھنے کا کارآمد ذریعہ تھا۔ آدمی کی اندرونی پیچیدگی، اس کی نفسیاتی گہرائیاں اور جذباتی اُلجھنیں ایک ایسے فارم کی متقاضی تھیں جو تجزیاتی ہو اور ظاہر و باطن اور حقیقت اور دکھاوے کے فرق کو معنی خیز طریقہ پر اُجاگر کر سکتا ہو۔ سروانٹس کا ڈان کوئی ہاٹ انھی خصوصیات کی بنا پر ناول کا جدِّ اعلا ہے۔ وقت گذرنے کے ساتھ حقیقت نگاری ناول کا ایسا جزو لاینفک بن گئی کہ دونوں الفاظ مرادفات بن گئے۔ حقیقت نگاری کی وسعتوں کا اندازہ آپ اس بات سے کر سکتے ہیں کہ اس کا بیانیہ ٹھوس کھردری گندی حقیقتوں کے بیان سے لے کر جذبات کی لطیف ترین غنائی لرزشوں تک پھیلا ہوا ہے۔ شعریت اور غنائیت کے ساتھ ہی وہ اسطوریت اور علامت نگاری کو نفسیاتی دروں بینی، تاریخیت اور سماجیات کے پہلو بہ پہلو اپنی آغوش میں لیے ہوئے ہے۔ ناول کو غنائی، یا شاعرانہ، یا علامتی اور اسطوری بننے کے لیے ناول نگاری کے بنیادی لوازمات جو حقیقت نگاری کے پروان چڑھائے ہوئے ہیں، سے انحراف کرنے کی ضرورت نہیں، جیسا کہ ہرمن ہیس کے غنائی ناول، تھامس مان اور آندرے ژید کے اسطوری ناول اور جائس اور ورجینیا ولف کے علامتی ناولوں سے ظاہر ہے۔ ایسا کرنا تو اور بھی زیادہ ضروری ہو جاتا ہے کیوں کہ غنائی، اسطوری اور علامتی ناول اپنی فطرت میں اتنا تجریدی، مہین، مبہم اور مشکل ہوتا ہے کہ صرف ناول کے بنیادی لوازمات کا کچھ نہیں تو رسمیہ احترام ہی اُسے رنگوں کی مانند ماورائی فضاؤں میں تحلیل ہونے سے محفوظ رکھتا ہے اور اسے ایک ایسا ٹھوس فارم عطا کرتا ہے، کہ مشکل ہی سہی لیکن مطالعہ ممکن بنتا ہے۔

میں تمثیل کی اکاڈمک بحث میں الجھنا نہیں چاہتا کیوں کہ تمثیل دورِ جدید میں فکشن کا کوئی اہم رجحان نہیں رہی۔ جہاں جہاں وہ نظر آتی ہے وہاں بھی وہ اپنے اخلاقی رنگ و آہنگ کو جو اسے دورِ وسطیٰ کا ورثہ ہے ترک کرکے علامت نگاری کی پاکیزگی اور معنوی تہ داری کو نہیں پہنچ پاتی۔ اس کی مبیّن مثال آرویل کا..... ANIMAL FARM ہے جس کا حاوی میلان ترقی پسند ادب کی مانند جسے میں اخلاقی تلقینی ادب کی ایک شکل کہہ چکا ہوں سیاسی طنز ہے۔ گو یہاں طنز اشتراکیت پر ہے۔ ہاتھورن کی ناول SCARLET-LETTER الیگری کا دوسرا اچھا نمونہ ہے جس پر پیوریٹن اخلاقیات کی گرفت کو دیکھا جا سکتا ہے۔ لیکن آرویل کے مقابلہ میں ہاتھورن کی ناول میں اس کے مرکزی کردار ہسٹر کی اخلاقی کش مکش مسلسل الیگری کے اسٹرکچر کو توڑ کر اُسے کردار کے ناول کی صورت

عطا کرتی رہتی ہے۔ یہی بات ہم رابنسن کروزو کے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ جسے بورژ وانفرادیت یا NOBLE-SAVAGE کی تمثیل گردانا جاتا ہے۔ اس ناول کے برعکس ولیم گولڈنگ کی ناول THE LORD OF THE FLIESانسان میں رہی ہوئی درندگی کو پیش کرتی ہے، جو ایک طرف تو فرائڈین نفسیات اور دوسری طرف اوّلین گناہ کے عیسائی تصور کا بہ یک وقت اثبات کرتی ہے، اور بتاتی ہے کہ تمدنی قوتوں کی عدم موجودگی میں انسان کے اندر کا بھیڑیا کیسے جاگ اٹھتا ہے۔ یہاں بھی آپ دیکھیں گے کہ نفسیاتی دروں بینی ہی نہیں بلکہ ناول کا پورا اسٹرکچر جو وکٹورین عہد کے بچّوں کے مہماتی ناول کورل آئی لینڈ اور ٹریژر آئی لینڈ کی بنیاد پر تعمیر کیا گیا ہے تمثیلی سٹرکچر کو ناول پر حاوی ہونے نہیں دیتا۔ لگ بھگ یہی بات کامیو کی ناول پلیگ جو فاشزم کی تمثیل ہے اور کافکا کی ناول کاسل جو استبداد کی تمثیل ہے کے بارے میں کہی جاسکتی ہے کہ ان میں افسانوی بیانیہ تمثیلی اخلاقیات کو قابو میں رکھتا ہے۔ لیکن یہ کوئی انوکھی بات نہیں ہے۔ دراصل تمثیل کا مکمل ترین نمونہ بنیان کا PILGRIM'S PROGRESSناول کے اوّلین نقوش میں شمار ہوتا ہے اور خاطرنشان رہے کہ بنیان عہد وسطیٰ کا نہیں بلکہ آگسٹن عہد یعنی سترہویں صدی کی آخری دہائیوں کا مصنف تھا، اور یہ عہد نثر کی سربرآوری کا عہد ہے۔ عہد وسطیٰ ہی نہیں بلکہ الزبیتھن دور تک کا زمانہ تمثیل اور ڈرامے کے لیے شاعری کا میڈیم استعمال کرتا ہے۔ ان زمانوں میں نظم تخلیقی ادب کا اور نثر مذہبی خطبات کا میڈیم تھی۔ بنیان کی تمثیل میں واقعہ نگاری اور کردار نگاری جزرس ہے اور ہمیں نہ بھولنا چاہیے کہ بنیان کی تمثیل انجیل کے بعد سب سے زیادہ پڑھی جانے والی کتاب رہی ہے اور جب تک مسلمانوں کا متوسط طبقہ اپنی مذہبی اور اخلاقی روایات کے ساتھ زندہ رہا حالی کے مسدس کی مانند نذیر احمد کی ناولیں بھی گھر گھر پڑھی جاتی رہیں۔ ساتھ ہی یہ بات بھی دھیان میں رکھنی چاہیے کہ نذیر احمد کا دور اردو نثر کا سنہری دور ہے جو عناصر خمسہ کے کارناموں سے عبارت ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ شاعری کی مُطلق العنان حکمرانی کے بعد نثر جب تخلیقی ادب کا میڈیم بنی تو اس نے اپنی اصناف بھی پروان چڑھائیں۔ نثری ڈراما، ناول، افسانہ، مضمون، انشائیہ، سفرنامہ، ڈائری، خاکہ نویسی خطوط، مزاحیہ اور طنزیہ ادب کی مختلف قسمیں۔ ان میں سب سے زیادہ طاقتور صنف ناول کی تھی جو آج مسلسل دوصدیوں سے پوری دنیا پر اپنا تسلّط قائم کیے ہوئے ہے۔ ناول کا کوئی فارم نہیں ہے جیسا کہ ٹریجیڈی کا ہے۔ یہ اس کی کمزوری گردانی جاتی ہے لیکن یہی اس کی طاقت بھی ہے کہ ہر ناول اظہار و بیان کا ایک نادر نمونہ بھی ہوتی ہے۔ ناول کی بے شمار قسمیں ہیں اور ان گنت اسٹرکچرل پیانے۔ لیکن وہ کسی ایک اسٹرکچر کو مکمّل طور پر اس طرح قبول نہیں کرتی کہ اس کے عناصر ترکیبی سے اُسے ہاتھ دھونا پڑے، یا وہ نثری بیانیہ جس کی شناخت ہم ناول کے حوالے سے کرتے ہیں، دوسری اصناف یا ڈسپلن کے اسالیب سے مغلوب ہو۔ یہی وجہ ہے کہ جن ناولوں کا میں نے ذکر کیا ان میں بھی تمثیلی اسٹرکچر محض فنکشنل ہے آرگے نک نہیں۔ ناول نگار اس سے کام نکالتا ہے۔ اس کا پابند نہیں ہوتا۔ جس طرح بنیان کی تمثیل میں ناول کے اوّلین نقوش ملتے ہیں اسی طرح انیسویں اور بیسویں صدی کی بعض ناولوں میں تمثیل کے عناصر کا کھوج لگایا جاسکتا ہے۔ اس سے یہ کہیں نہیں ثابت ہوتا کہ ناول کا طریقۂ کار تمثیل کا ہے۔ طریقۂ کار تو

نیچرلزم اور ریلزم کا ہی رہتا ہے لیکن تمثیل ایک REFERENTIAL-STRUCTURE کے طور پر کام دیتی ہے۔

مجھے تمثیل استعارہ، اور علامت کو ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے قبول کرنے میں کوئی اعتراض نہیں۔ بلکہ اس سے ہمارے کام میں سہولت پیدا ہوتی ہے۔ میں نے خراب علامتی افسانوں کو اچھے علامتی افسانوں سے الگ کرنے کے لیے تمثیل کا لفظ استعمال کیا ہے۔ خراب علامتی افسانہ کی نشانیاں ادب لطیف اور انشائیہ نہیں ہیں کہ وہ اسلوب کی صفات ہیں، بلکہ ناقص اور خراب علامتی نظام ہے۔ اس میں امتیاز ہم کیسے کریں گے جب تک یہ نہ بتائیں کہ مثلاً افسانہ میں بھرم علامت کا ہے لیکن علامت اپنا ابہام اور معنوی تہہ داری نہیں رکھتی بلکہ پیش پا افتادہ مثال مثلاً خون چوسنے والی جونک، بوٹیاں نوچنے والا گدھ، اور قبرستانی شہر بن گئی ہے۔ میرا خیال یہ ہے کہ علامت ایسی ذہنی نفسیاتی اور جذباتی کیفیتوں کا اظہار کرتی ہے جو اتنی نازک اور لطیف ہوتی ہیں کہ سوائے غنائی فارم کے کسی اور طریقہ سے اظہار نہیں پا سکتیں جیسا کہ ورجینیا ولف کی ناولوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اس کے برعکس مثال یا تمثیل اخلاقی رویّوں کے اظہار کا کام کرتی ہے، اور اسی لیے ناگزیریت کے عنصر سے تہی ہوتی ہے کہ ان رویّوں کا بیان دوسرے طریقوں سے بھی ممکن ہے۔

جب ہم علامت نگاری کو فرانسیسی علامت پسندوں کی سمبالزم کی تحریک سے الگ کر کے دیکھتے ہیں تو استعاروں اور اساطیر ہی کی مانند علامت بھی شعر و ادب کا شروع سے ایک تخلیقی پیرایہ نظر آتی ہے۔ فرانس میں علامت نگاری اس جذباتیت اور خطابت کا ردِّ عمل تھی جو انقلاب کے بعد سماجی اور طبقاتی سروکاروں کے سبب ادب میں راہ پا گئی۔ خطابت سے چند اچھے کام نکالے گئے لیکن افراط و تفریط کے سبب جب وہ یک آہنگی اور تھکن کا شکار ہو گئی تو اس کا ردِّ عمل سمبالزم کی تحریک میں ظاہر ہوا۔ علامت کی پیش کش جذباتی جوش و خروش کی بجائے پُر سکون ذہنی عمل کا مطالبہ کرتی ہے تاکہ جس چیز کو علامت کا روپ دیا جائے مثلاً سمندر، ہوا، برف باری، راج ہنس، گلاب، یا کوئی اسطوری شخصیت وغیرہ تو اس کی حقیقی اور علامتی صفات کو جزرس طریقہ سے ابھارا جائے۔ ہوا چلی ہوا چلی کی تکرار سے علامت نہیں جس پیدا ہوتا ہے۔ لفظوں کی تکرار آسان ہے۔ مشکل کام تو لفظوں کے ذریعہ امیج کی تخلیق ہے جو خلاق تخیل کا کارنامہ ہے۔ یہ امیج ہی ہے جسے فن کار علامت کا رُوپ دیتا ہے گو ضروری نہیں کہ شعر و افسانہ کا ہر امیج علامت بنے۔

چٹان پر بیٹھا ہوا شاہین، آسمان پر اُڑتا ہوا البیٹروس، سطحِ آب پر تیرتا ہوا پُر وقار راج ہنس، پانی میں چمکتی مچھلیاں، دیواروں سے لپٹی دھند، زمین کو لاش کی مانند سفید کفن پہناتی برف باری، خزاں زدہ درختوں سے گرتے زرد پتے، خون کے چھینٹے اُڑاتا ہوا سُرخ سُورج،-----

یہ سب بنیادی طور پر تو لفظی پیکر ہیں جن سے شعر و افسانہ تشکیل پاتے ہیں۔ اگر ان کی علامتی تعبیر اطمینان بخش ہے تو وہ علامات ہیں۔ اگر ایسی تعبیر ممکن نہیں تو وہ لفظی پیکر ہی رہتے ہیں۔

جدید افسانہ کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ علامت کا تو کیا ذکر، وہ لفظی پیکروں سے بھی تہی دامن

ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس کا بیانیہ حاضراتی نہیں OPAQUE ہے۔ وہ صرف بیان کرتا ہے دکھاتا نہیں۔ اس نے حقیقت نگاری کے مصورانہ، مرقع سازانہ، حاضراتی اور لفظی پیکروں سے مملو اسلوب سے کام نہیں لیا۔ دراصل بیانیہ کی حقیقت پسندانہ بنیاد ہی کمزور ہو تو لفظ کے ذریعہ شئے کی شئیت کو گرفت میں لے کر اُسے لفظی پیکر میں بدلنا لگ بھگ ناممکن ہو جاتا ہے۔ وہ جسے حقیقت پسند اسلوب پر قدرت نہیں یعنی وہ جو اشیاء کو بیان نہیں کر سکتا وہ شے کو علامت میں بھی نہیں بدل سکتا۔ موبی ڈک میں کیپٹن اہاب اور وہیل مچھلی کا تصادم پوری ناول کا تانا بانا بنتا ہے۔ اس تصادم کا بیان خوبصورت حقیقت پسندانہ اسلوب میں کیا گیا ہے۔ جب ناول اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے تو موبی ڈک فطرت کی پُراسرار طاقت کی علامت بن جاتی ہے اور کیپٹن اہاب انسان کی اس سرکشی کی علامت جو ان طاقتوں کو للکارتی ہے۔ آخری پیکار میں موبی ڈِک کیپٹن اہاب کے ہارپون سے زخمی ہوتی ہے اور اسی ہارپون کی رسّی میں لپٹ کر کیپٹن اہاب بھی مارا جاتا ہے۔ دونوں نے اپنی طاقت منوائی لیکن فتح کسی کی بھی نہیں ہوئی۔

اسی طرح اینا کارے نینا میں ورونسکی جس طرح گھوڑے کی سواری کرتا ہے اس کا حقیقت پسندانہ اور جزرس بیان بالآخر علامیہ بن جاتا ہے اس رشتہ کا جو درونسکی اور اینا کے درمیان ہے۔ گھوڑے ہی کی طرح درونسکی اینا کو بھی مار دے گا۔

جائس کی THE DEAD میں برف باری کا بیان کتنا خوبصورت ہے۔ یہ برف علامت ہے اس جمود کی جو آئرلینڈ کی زندگی پر چھایا ہوا ہے۔ لارنس کے ST.MAUR افسانہ میں گھوڑے کا بیان کتنا حیرت ناک ہے۔ گویا گھوڑا فطرت کی ان دیکھی ان بوجھی پُراسرار قوتوں کا مظہر ہے۔ جیسے جیسے ہم اس سے واقف ہوتے جاتے ہیں، ہم محسوس کرتے ہیں کہ وہ کائناتی فینومینا ہے فطرت کی تاریک طاقتوں کی علامت۔

مارکویز کے ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE میں ناول کے اخیر میں بارش کا بیان کتنا ہولناک اور دل کو بٹھا دینے والا ہے۔ کیسا چھاجوں پانی برستا ہے، اور دنوں تک برستا ہی چلا جاتا ہے۔ پوری فضا پر خاکستری رنگ چھایا ہوا ہے۔ کسی اور رنگ کی وہاں جھلک ہی نہیں۔ ہم آہستہ آہستہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ بارش کوئی انہونی کا پیش خیمہ ہے۔ اور بالآخر بارش بڑا سیلاب بنتی ہے جس میں ہر چیز غرق ہو جاتی ہے۔ بارش آخری دن اور مکمل فنا کی علامت ہے۔

اس کے برعکس ارنسٹ ہیمنگ وے کی کہانی THE CAT IN THE RAIN لیجیے جس میں برسات زرخیزی کی علامت ہے۔ ڈیوڈ لاج نے اسٹرکچرلزم کے اصولوں کے مطابق اس کا بے حد خوبصورت تجزیہ کیا ہے۔ یہ بہت ہی مختصر کہانی ہے۔ میاں بیوی کا ایک جوڑا ہوٹل میں ٹھہرا ہوا ہے۔ ہوٹل میں یہ دو ہی امریکی ہیں جو اشارہ ہے ان کی دوسروں سے علاحدگی اور تنہائی کا۔ شوہر بستر پر لیٹا کتاب پڑھ رہا ہے جو بیوی سے علاحدگی اور اپنی تنہائی کے خول میں لپٹے ہونے کا اشارہ ہے، کیوں کہ کتاب کا مطالعہ تنہائی کا مشغلہ ہے اور کتاب بھی وہ پلنگ پر پڑھتا ہے جو باہم ایک دوسرے کے ساتھ رابطہ قائم کرنے بلکہ محبت کرنے کی جگہ ہے۔ عورت کھڑکی کے قریب کھڑی باہر دیکھتی ہے۔ باہر برسات ہو رہی ہے اور برسات میں ایک بلّی بھیگ رہی ہے۔ عورت کو بلّی بہت اچھی

لگتی ہے۔ وہ کہتی ہے مجھے بلّی چاہیے۔ برسات یہاں زرخیزی کی علامت ہے اور مرد اور عورت کی زندگی بانجھ بنجر اور بے کیف ہے۔ بلّی بچّہ کی علامت ہے۔ سڑک پر ٹھہرا ہوا پانی جمود اور تعطل کی علامت۔ ہوٹل کا بوڑھا منیجر عورت میں دلچسپی لیتا ہے اور ملازمہ کے ذریعہ ایک بلّی اس کے پاس بھیجتا ہے۔ گویا بچّہ کسی کا بھی ہو، کوئی بھی اُسے DELIVER کرے، بہر صُورت اس کی ضرورت ہے۔

ان کے علاوہ افسانہ میں بے شمار دوسرے اشارے ہیں۔ مثلاً ان کا کمرہ دوسری منزل پر سمندر کے سامنے ہے۔ یہاں کلچر اور نیچر کا تضاد ہے۔ پبلک گارڈن میں پام کے بڑے درخت تھے اور سبز رنگ کی بنچیں تھیں۔ بنچوں کا رنگ گردوپیش کی ہریالی کا تھا۔ یہاں کلچر اور نیچر کا امتزاج ہے۔ اطالوی لوگ دور دراز سے آتے اور باغ میں نصب WAR MONUMENT کو دیکھتے جو کانسہ کا بنا ہوا تھا۔ یہاں دھات بالمقابل فطرت ہے۔ مجسمہ زندہ لوگوں کو اپنی طرف کھینچتا تھا لیکن یادگار تھا مرے ہوئے لوگوں کی۔ یہاں جذبۂ شوق اور مردنی کا تضاد ہے۔ ایسے اور بھی بہت سے اشارے افسانہ میں پنہاں ہیں۔ ان اشاروں اور علامتوں کو نہ سمجھا جائے تو افسانہ خالص حقیقت پسندی کی سطح پر کوئی معنی نہیں دیتا، بلکہ نہایت ہی معمولی اور بے کیف لگتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ افسانہ کا بیانیہ حقیقت پسندانہ ہے۔ افسانہ کو ہم حقیقت کی سطح پر ہی پڑھتے ہیں اور معنی نہیں پاتے تو اشاروں اور کنایوں کی گہرائیوں میں اترتے ہیں۔ یہاں نرے الفاظ مثلاً برسات، بلّی، کتاب، پلنگ۔ سمندر، ہوٹل۔ باغ، بنچ کا استعمال اشاراتی ہے۔ ان کے معنی جتنے کہ نظر آتے ہیں اس سے زیادہ گہرے ہیں۔ یہاں بھی حقیقت پسند ٹکسٹ علامت نگاری کو اپنے دامن میں لیے ہوئے ہے۔ ہمارے یہاں سُریندر پرکاش کے افسانے اسی قبیل کے ہیں لیکن ان کی اشاریت کا دائرہ اس افسانہ سے بہت زیادہ وسیع ہے اور قدیم اساطیر کا احاطہ کرتا ہے۔ خود ارنسٹ ہیمنگوے کا ناول بوڑھا اور سمندر'' وسیع تر علامتی نظام کو اور خصوصاً مسیحی علامتوں کو تصرف میں لاتا ہے۔

ہیمنگوے کے برعکس کافکا کی علامت نگاری کا ڈھنگ دوسرا ہے۔ اس کی علامت سطح ہی پر بولنے لگتی ہے۔ کافکا کے افسانوں کا حقیقت پسند ڈھانچہ بہت مستحکم ہوتا ہے لیکن ہم فوراً ہی جان لیتے ہیں کہ مثلاً دیہاتی ڈاکٹر، اس کی ملازمہ، سائیس، گھوڑا، جس مریض کو وہ دیکھنے جارہا ہے وہ مریض، مریض کا زخم، مریض کے ماں باپ سب کچھ علامتی ہیں۔ سطح پر وہ کوئی معنی نہیں دیتے، نہ ہی افسانہ کے ڈھانچہ کو منطقی اور وضاحتی روپ دیتے ہیں۔ اس لیے کافکا کے افسانوں کو سطح پر پڑھنا لگ بھگ ناممکن ہے۔ لیکن جب ہم گہرائی میں اُترتے ہیں تو علامات کے معنی بھی ہاتھ نہیں لگتے۔ مختلف شارح کسی ایک معنی پر متفق نہیں ہوتے۔ لہٰذا کافکا ہمیں ابہام کی دھند میں سانس لینے پر مجبور کرتا ہے۔ قطعی اور آخری معنی کی تلاش کی حوصلہ شکنی کرتا ہے۔ ذہن کو مسلسل معنی آفرینی کی خلش میں مبتلا رکھتا ہے۔ اور کوئی بھی معنی افسانہ کی مکمل تفہیم کی راہ کشادہ نہیں کرتے کافکا کی دُنیا میں ابہام میں جینا ہمارا مقدر ہے۔ اس مقدر پر ہم آسانی سے راضی نہیں ہوتے۔ کافکا سے پیچھا چھڑانا مشکل ہے لیکن پیر تسمہ پا کی گرفت اعصاب شکن بن جاتی ہے۔ کافکا کی طرز کے واحد اور بہترین افسانہ نگار ہمارے یہاں نیّر مسعود ہیں۔ نیّر مسعود کے افسانے بہت دلچسپ ہیں، کوئی گنجلک اور پیچیدگی نہیں۔ کوئی اشکال نہیں۔ آپ افسانہ کی دُنیا میں اطمینان سے گھوم پھر کر واپس آجائیے۔

آپ کی حالت اس گونگے کی سی ہوگی جس نے گُڑ کھایا۔ یہ ابہام کی معراج ہے۔

اچھے ناولوں کی عدم موجودگی میں ہم ناول کی تنقید کی کوئی مستند روایت قائم نہیں کر سکے اسی لیے ہم نئے تجربات کی پرکھ کے پیمانوں سے بھی محروم ہیں۔ ہم نے یہی نہیں جانا کہ ہم جہاں تھے وہاں کیسے تھے تو پھر ہم یہ کیسے جان سکتے ہیں کہ رسّیاں تڑا کر ہم کون سی سمت میں بھاگ رہے ہیں۔ تجربہ کسی مقصد کے لیے ہوتا ہے اور تجربہ کی نوعیت اور مقصد کو سمجھنے کے لیے اسے روایت سے منسلک کرنا پڑتا ہے۔

ہمارے یہاں نئے افسانہ کی تنقید کے دو رویّے ملتے ہیں۔ ایک سماجی کمٹ منٹ والا رویّہ اور دوسرا ہئیت پسند۔ ترقی پسند کہتے ہیں افسانہ کو زندگی سے وابستہ ہونا چاہیے۔ وہ بھولتے ہیں کہ علامتی اور تجریدی افسانہ بھی زندگی کے تجربات ہی کا بیان ہے۔ تخلیقِ فن کا عمل بذاتِ خود زندہ رہنے کی ایک کوشش ہے۔ وہ فن پارہ جس میں لایعنیت، زندگی کا انکار یا مکمل NIHILISM ہو۔ چونکہ وہ فن پارہ ہے، جمالیاتی تخلیق ہے، تخلیقی کارنامہ ہے اس لیے تجربہ حسن ہے اور زندہ رہنے کی ایک کوشش ہی ہے۔ بیکیٹ کے مولی اور مرفی وجود کی بے معنویت اور نباتاتی سطح پر جینے کی ہولناک مثالیں ہیں۔ لیکن مولی اور مرفی کتنے باتونی ہیں اور کتنی دلچسپ باتیں کرتے ہیں۔ اور ان کی حسِ ظرافت کتنی جاندار ہے۔ وہ خوش نہ سہی لیکن کتنے خرّم ہیں---- قنوطی فنکار بھی کاغذ پر قلم ہی تو رکھتا ہے، کنپٹی پر پستول نہیں رکھتا۔

ہیئت پسندوں کی تنقید دو قسم کی ہے۔ ایک وہ جو تجریدی افسانہ کو بانس پر چڑھانے کے لیے حقیقت پسند افسانہ کو دار پر چڑھاتی ہے۔ چنانچہ اورنگ آباد اور بہار شریف دونوں جگہ سے یہ تانا شاہی ارشاد ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کا دور ختم ہوا۔ ایسے ارشادات گجراتی کے نقاد بھی کرتے رہے ہیں۔ ان کی بیزاری کی وجہ سمجھ میں آئی ہے کیونکہ گجراتی میں، مرہٹی اور بنگالی ہی کی مانند گھڑے ہوئے پلاٹ، گول مٹول کردار، اور سماجی مواد کی فراوانی سے تھل تھل پھل پھل کرتی دستاویزی ناولوں کی افراط ہے۔ لیکن اردو میں تو ناول نگاروں نے حقیقت نگاری کے امکانات کو ابھی پورے طور پر کھنگالا بھی نہیں۔ یہ کہنا کہ حقیقت نگاری کا دور ختم ہوا، بعینہٖ ایسا ہی ہے کہ اسپتال میں عورتوں کی اس قطار میں جو ضبطِ تولید کا آپریشن کرانے کھڑی ہوئی ہے، کوئی بانجھ عورت بھی آ کر ہنسی خوشی شامل ہو جائے۔ اتنے سخت تجرباتی بھونچالوں کے باوجود یورپ اور امریکہ کے فکشن میں بالزاک اور ڈکنس کی روایت ابھی زندہ ہے اور ناول کے عناصرِ ترکیبی جوں کی توں موجود ہیں، اور یہاں ہمارا یہ عالم ہے کہ بچّہ کے کان میں اذان دینے کی بجائے غسّالوں کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے ہیں۔ مغرب کے ساتھ ریلے ریس کھیلنا معیوب نہیں، لیکن ہاتھ میں گیند آنے سے قبل ہی دوڑنا شروع کر دینا بھی کوئی معقول بات نہیں۔

ہیئتی تنقید کی دوسری قسم وہ ہے جو محض طریقۂ کار کی بنیاد پر قدری فیصلے کرتی ہے یا کسی مخصوص طریقہ کار کی صفات کا بیان ایسے پُرجوش لہجہ میں کرتی ہے کہ ہر وہ لکھنے والا جو اس طریقۂ کار کا دعویدار ہوتا ہے بڑا فنکار نظر آنے لگتا ہے۔ یہ بھی ایک قسم کی ظواہر پرستی ہے، بعینہٖ ایسی ہی جیسا کہ فضائلِ صوم وصلوٰۃ کا ایسا بیان کہ ہر پابندِ صوم وصلوٰۃ خود کو ولیِ کامل سمجھنے لگے۔ ولیِ کامل کے لیے چند باطنی خوبیوں کا ہونا بھی ضروری ہے۔ یہ خوبیاں صوم وصلوٰۃ

کا انکار نہیں، بلکہ ان سے ماورا ہیں اور اکثر حالات میں ان سے بے نیاز بھی۔ علامتی اور تجریدی طریقۂ کار بھی افسانہ نگاری کے منجملہ دوسرے طریقوں میں سے ایک ہے، اور فی نفسہٖ کسی افسانہ کی اچھائی اور بُرائی کا ضامن نہیں۔ میں یہ قبول کرتا ہوں کہ طریقۂ کار کی تبدیلی تخلیقی احساس کی تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ مجھے آپ کی یہ بات بھی قبول ہے کہ مثلاً احساس کی تبدیلی کی وجہ سے حقیقت پسند افسانہ کے برعکس علامتی افسانہ میں فنکار ایک سماجی مبصر کی بجائے ایک شاعر ایک سریت پسند ایک وجودی فلفسی کے طور پر سامنے آتا ہے۔ لیکن اس سے یہ کہاں لازم آتا ہے کہ اس احساس کے ہونے سے افسانہ افسانہ بھی بنتا ہے۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایسے افسانوں سے لطف اندوز ہونے کے لیے ہمیں فکشن کے روایتی مذاق کو خیر باد کہنا ہوگا اور افسانہ کو واقعہ کردار پلاٹ کی صورت میں دیکھنے کی بجائے اسے ایک نثریۂ انشائیہ، مرقع، شعور کی رو، مونولوگ، اسطور حکایت اور تمثیل کے طور پر دیکھنا ہوگا۔ پہلی مشکل یہ ہے کہ خود افسانہ نگاروں کو اپنے افسانوں کو ان ناموں سے پکارنا منظور نہیں۔ وہ انھیں افسانہ یا ناول ہی کہیں گے،، کیوں کہ وہ خود کو ایک نئی طرز کے بانی بتانا پسند کرتے ہیں اور انھیں یہ بات پسند نہیں کہ کوئی انھیں محض تمثیل نگار یا حکایت نویس کہے۔ انھیں نئے افسانہ کا موجد کہلانا پسند ہے اور جب کوئی یہ کہتا ہے کہ ان کا افسانہ اسطوری یا اخلاقی حکایت یا ادبِ لطیف بن گیا تو وہ ناراض ہوتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ فرض کیجیے کہ ہم نے افسانوی مطالعہ کی ہماری سہل اور خراب عادتیں چھوڑ دیں اور نئے افسانہ کے فارم کو قبول کرلیا تو سوال یہ ہے کہ افسانہ کی خراب نثر، اس کا پیش پاافتادہ موضوع اس کا بوداطنز، اور گھٹل مزاح، اس کی کچی بغاوت اور انانیت، اس کی بدآہنگ شاعری تعقیدی اسلوب اور لفاظی کو محض اس لیے معاف کردیا جائے کہ یہ زقوم ایک ایسے ظرف میں جس پر علامتی یا تجریدی افسانہ کا لیبل چسپاں ہے، پیش کیا جارہا ہے۔ دُنیا کی عظیم علامتی ناولوں کی خصوصیات کا اطلاق ان دوصفحی افسانوں پر کرنا جو رسالوں میں بکھرے نظر آتے ہیں۔ بالکل ایسا ہی ہے جیسے ''خواب وخیال'' کی مرقع نگاری کی تعریف کے لیے کوئی شکسپیر کی امیجری کا مطالعہ کرے۔ ہیئت پسند تنقید جب علامت کے چیتھڑے ہٹانے کے بعد لولے اور لنجے ہاتھوں کی بھی تعریف کرتی ہے تو وہ حسن کے معیار بدلنے ہی کا نہیں بلکہ بدصورتی کو معیارحسن بنانے کا ڈھٹائی بھرا مطالبہ کرتی ہے۔ اس کا اصرار ہوتا ہے کہ خراب نثر کو شاعرانہ نثر..... مولویانہ تمثیل کو فنکارانہ علامت، چڑچڑے پن کو سوفسطائی کلبیت اعصاب زدگی کو سنجیدہ غم، انانیت پسندی کو انفرادیت، اور پمفلٹ بازوں کے صحافیانہ سوچ بچار کو فلسفیانہ دانشمندی سمجھا جائے۔ ہمارے افسانے زندگی کے حقائق کو فنکارانہ حقائق میں تبدیل نہیں کرسکتے تو قصور تخلیقی صلاحیت ہی کا ہے۔ حقائق کی ناگواری کا نہیں۔

جدید افسانہ اس کھلنڈرے پن اور طراری سے محروم ہے جو نوجوانوں کی بغاوت کو رنگ و آہنگ بخشتی ہے۔ ہم سے نہ ''بو'' لکھا گیا، نہ ''لحاف''

ہمارا افسانہ انشائیہ بن گیا جس میں زندگی نہیں بلکہ شخصیت پیش پیش ہوتی ہے۔ بدقسمتی سے یہ شخصیت بھی دانائے راز اور پیغمبر پرجلال کی شخصیت ہے کیوں کہ علامتی افسانہ وجودی اور مابعد الطبعیاتی مسائل سے سروکار رکھتا ہے اور سماجی نفسیاتی اور اخلاقی زندگی کی ترجمانی کا کام اس کے برعکس حقیقت پسند اسلوب کرتا رہا ہے۔ مجھے وہ

افسانوی دُنیا پسند نہیں جس کا ہر آدمی دانائے راز ہو، اور آسمانی مکاشفہ کی زبان میں بات کرتا ہو۔ نئے لکھنے والے ضرورت سے زیادہ سنجیدہ ہیں۔ ان میں حسِ ظرافت کا ایسا زبردست فقدان ہے کہ وہ مضحکہ خیز بن کر رہ گئے ہیں۔ سب کے سب ایک ہی زبان بولتے ہیں جو کتب ربانی کی زبان ہے۔ یک سرے پن کا یہ عالم ہے کہ رسالوں میں چھپنے والے تمام افسانے ایک ہی افسانہ نگار کے کارنامے معلوم ہوتے ہیں۔ ایک ہی مصنف کے دس افسانے پڑھ جائیے، آپ کو یہی محسوس ہوگا کہ ایک ہی افسانہ پڑھا ہے، اور وہ بھی افسانہ کاہے کو ہے، محض الفاظ کا ''ڈھیر جو مٹھی کی ریت کی مانند حافظہ کی انگلیوں سے بہہ جاتا ہے۔ جنھوں نے منٹو اور بیدی کو پڑھا ہے ان کا ذہن تصویروں کا ایک نگار خانہ ہے۔ جدید افسانہ پڑھیے، نہ کوئی تصویر ہے نہ کوئی مرقع ذہن ایک ایسی خانقاہ بن جاتا ہے جس میں مجذوبوں کی باؤ ہو کی آوازیں گونجتی رہتی ہیں صاف بات ہے کہ اس محدود فضا میں زبان کے تخلیقی استعمال کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ جب زبان کا سُورج پوری دُنیا پر کرنوں کا جال پھینکتا ہے تو اس میں رنگارنگی اور تنوع پیدا ہوتا ہے۔ حقیقت پسند افسانہ انسان کی خارجی اور داخلی زندگی کے ہر پہلو اور ہر گوشہ کو اپنی گرفت میں لینے کا حوصلہ رکھتا تھا۔ اس کے اسالیب کی سطحیں جزئیات نگاری سے لے کر غنائیت اور تجزیہ سے لے کر تصویر کشی اور مرقع سازی تک پھیلی ہوئی تھیں تجریدی اور علامتی افسانہ کو یہ وسعت اور پہنائی نصیب نہیں۔ وہ افسانہ نگار کی ہوشمندی اور شعور کے ایک نقطہ کا ترجمان ہے۔ اسے اظہار بیان کے ان مختلف اسالیب اور سانچوں کی ضرورت نہیں جنھیں فکشن کی بیانیہ روایت نے پیدا کیا ہے۔ شاعری سے قریب ہونے کی کوشش میں وہ نثر کی پہنائیوں سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ جدید افسانہ کے اسلوب کا شاعرانہ پن محض ایک فریب ہے۔ اس کی حالت اس نازک اندام نرگسی لونڈے کی سی ہے جو عورت بننے کی خواہش میں مردانہ جسم کی صلابت اور وقار سے محروم ہوگیا، اور عورت بھی نہ بن سکا۔

مجھے علامت نگاری سے کوئی بیر نہیں ہے۔ میں آدمی کو علامت بنانے والا جانور سمجھتا ہوں۔ لیکن میں یہ تسلیم نہیں کرتا کہ علامت سازی آرٹ کا بنیادی عمل ہے علامت پسند آرٹ کے عظیم شاہکاروں کو دیکھ کر میں انگشت بدنداں رہ جاتا ہوں۔ لیکن علامت نگاری جب فن کے تقاضوں اور اصافِ سخن کے ضابطوں سے بے پروائی کا بہانہ بنتی ہے، تو علامت کے ہونے یا نہ ہونے کو میں فن کی پرکھ کی بنیادی شرط قرار دینے سے گریز کرتا ہوں۔ گوبر کا کیڑا کافکا کا کاکروچ کیوں نہیں بنتا؟

ہیئت پسند نقاد اگر اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کریں گے تو انھیں پتہ چلے گا کہ آرٹ کے خصوصاً فکشن کے آرٹ کے بنیادی مسائل علامت پسندی کے مسائل نہیں ہیں، بلکہ فنکار کی تخلیقی شخصیت، تخیلی صلاحیت، اور اصافِ سخن پر صناعانہ دسترس کے مسائل ہیں۔

پریم چند کے بعد کا نیا افسانہ اور ترقی پسند افسانہ سات موٹی گایوں کا خواب تھا۔ جدید افسانہ سات دبلی گایوں کا کابوس ہے۔ کہانی کی دم غائب، مواد پتلا اور کردار ہڈیوں کا ڈھانچہ۔ حسن قبول دیکھیے کہ وہ جو راتوں کو اُٹھ اٹھ کر دُعائیں مانگتے تھے کہ اردو ناول کی گود ہری ہو۔ آج گول مٹول افسانوں تک کو ترس گئے ہیں۔ اِدھر نقاد ہیں کہ حقیقت نگاری، واقعہ نگاری، کردار نگاری اور پلاٹ کے خلاف بلاسوچے سمجھے جو کچھ منہ میں آتا ہے بولتے رہتے

ہیں۔ وہ نہیں جانتے کہ فلا بیر سے لے کر راب گریئے تک حقیقت نگاری کے تصور میں کیسے تغیرات آتے رہے ہیں۔ کبھی بھی حقیقت نگاری آرٹ کا آدرش نہیں رہی۔ مکمل حقیقت نگاری صرف فلمی کیمرے سے ممکن ہے جو ہر تفصیل اور ہر جز کی تصویر پیش کردے۔ آرٹ میں یہ ممکن نہیں۔ کامیو نے کہا ہے کہ آدمی ایسا کرنے بیٹھے تو اس کا پورا وقت دوسری زندگی کو دیکھنے اور سمجھنے میں صرف ہو جائے، اور اس کے پاس اپنی زندگی کے لیے کوئی وقت ہی نہ رہے۔ ایسا فنکار صرف خدا ہی ہوسکتا ہے۔ پھر حقیقت پسند ناول پر ہمارے اعتراضات نئے نہیں ہیں۔ فلا بیر نے زولا کی فطرت پسندی کو ناپسندیدہ نظروں سے دیکھا تھا۔ ناول میں DOSSIER METHOD دستاویزی طریقۂ کار جو کسی بھی ایک چیز کے متعلق تفصیلی معلومات بہم پہنچاتا ہے، زبردست فنکارانہ سلیقہ مندی کا مطالبہ کرتا ہے۔ ورجینیا ولف نے بتایا ہے کہ دستوو سکی کے برعکس آرنلڈ بینٹ اور گالزوردی کا دستاویزی طریقۂ کار ایک بہت ہی اہم چیز یعنی روح کے ڈرامے کی قیمت پر روا رکھا گیا ہے۔ جذباتی اور روحانی کشمکش کا بیان اور نفسیاتی تجزیہ ناول کا حسنِ حصین ہے۔ اس دائرے میں قدم رکھتے ہوئے ڈراما اور فلم کے بھی پر جلنے لگتے ہیں۔ فرانس کا نیا ناول جو انسانی فطرت اور روح کے ڈرامے کا انکار کرتا ہے، انسانی خصوصیات سے محروم ہو کر اشیا کی دستاویزیت اور غیر انسانی اقلیدسی اسلوب کا شکار ہو جاتا ہے۔ راب گرئیے کے یہاں فطرت پسندی کی باز آفرینی ہے اور جزئیات نگاری انسانی ڈرامے سے محروم ہو کر محض سائنسی رپورٹ بن جاتی ہے۔

جزئیات نگاری حقیقت کو تمام و کمال پیش کرنے کا نام نہیں ہے، بلکہ حقیقت کی ہیئت FORM کو ACCURACY سے گرفت میں لینے کا طریقہ ہے۔ ناول میں یہ نہیں دیکھا جاتا کہ سنگِ مرمر کا مجسمہ یا گندی موری ہے، بلکہ یہ دیکھا جاتا ہے کہ فنکار نے ان سے کیا کام لیا ہے۔ ہمیں اس سے سروکار نہیں کہ فنکار زولا کی طرح جیب میں ڈائری رکھتا ہے یا نہیں، لیکن ہم یہ ضرور دیکھیں گے کہ اشیا کا اقلیدسی بیان حسن آفرین بنتا ہے یا حقیقت پسندانہ۔ جب شارل ایما بواری کے کمرے میں جاتا ہے اور وہاں ان اشیا کو بکھرے دیکھتا ہے جن کا تعلق عورت کی ذات اور اس کے مشاغل سے ہے تو وہ حسن کے تجربے سے دوچار ہوتا ہے۔ اس تجربہ کی ترسیل کے لیے فلا بیر ایک ایسے مرقع نگار اسلوب سے کام لیتا ہے جو فطرت پسندوں کی ٹھس جزئیات نگاری سے مختلف ہے۔ آدمی کا گھر اس کی ذات کی توسیع ہے، بالزاک کا سرد ویران اندھیرا گھر کنجوس گراندے کی سرد اور ویران شخصیت کا عکس ہے۔ ایڈگر ایلن پو کے پُراسرار محل انسان کی پُراسرار روح کی خارجی علامتیں ہیں حقیقت پسند ناول گھر ہی نہیں بلکہ محلّہ، سڑک، بازار اور پورے شہر کے ہم ہموں کو لفظوں میں منتقل کر کے اس پس منظر کی تعمیر کرتا ہے جو روح کے ڈرامے کو گہرائی وسعت اور شدّت بخشتا ہے۔ لولیتا میں بے مثال جزئیات نگاری کے ذریعہ نبا کوف امریکہ کو از سرِ نو دریافت ہی نہیں کرتا بلکہ ان کرداروں کی روح کو بھی بے نقاب کرتا ہے جو نئی دُنیا کے نئے تمدن کی پیداوار ہیں۔

وقت اور مذاقِ سخن کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ ادب اور آرٹ کے بہت سے طریقے بدل جاتے ہیں یا متروک ہو جاتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ایک مخصوص دور میں وہ پسندیدہ نہیں تھے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ اب ان سے وہ کام نہیں لیا جاتا جو کبھی لیا جاتا تھا۔ ان کی جگہ نئے طریقے لے لیتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ یہ نئے

طریقے کامیاب ہوں۔ نئے طریقے اپنا کام کررہے ہیں یانہیں یا جو تبدیلی آئی ہے وہ بہتر کے لیے ہے یانہیں یہ دیکھنا نقادوں کے فرائض منصبی میں سے ہے۔ ناول میں منظر نگاری کسی زمانہ میں بہت مقبول تھی۔ آج کا قاری طویل منظر نگاری سے بہت خوش نہیں فلم نے بھی منظر نگاری پر شدید ضرب لگائی ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ منظر نگاری کا دور ختم ہوا درست نہیں۔ ناول بنیادی طور پر مکانی آرٹ ہے اور منظر فضا اور ماحول اس کا ایک اہم جز ہے۔ ناول زمانی اور مکانی حدود سے ماورا جا کر ان عناصر سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے جن سے اس کی ترکیب ہوئی ہے۔ برگونزی کہتا ہے کہ زبان اور مشاہدہ دونوں آدمی کو ناگزیر طور پر اس کے طبعی ماحول سے منسلک کرتے ہیں۔

ناول نگار کا الہامی سرچشمہ وہ انسانی تماشا ہے جو روزانہ اس کے چاروں طرف کھیلا جاتا ہے۔ وہ اس تماشے کا محض عکاس نہیں بلکہ ترجمان بھی ہے، یعنی اس کا سروکار قدروں سے ہوتا ہے۔ لیکن محض قدروں سے شاعری پیدا ہوسکتی ہے افسانہ نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ شاعری کے برعکس افسانہ بیانیہ آرٹ ہے اور وقت کی قید میں رہ کر کہانی کے واقعات کا بیان کرتا ہے۔ افسانہ میں وقت سے وفاداری زندگی سے بھی کہیں زیادہ جابرانہ ہے پروست اور جائس اور شعور کی رو کے علم برداروں کی کوشش اگر وقت کی قید سے باہر نکلنے کی ہے تو وہ اس میں بہت کامیاب نہیں ہوئے بقول فارسٹر کے وہ اتنا کرسکے ہیں کہ گھڑی کی سوئیاں اس طرح آگے پیچھے کرتے رہے ہیں کہ پروست کا ہیرو اپنی محبوبہ کے ساتھ بہ یک وقت کھانا کھاتے اور اپنی آیا کے ساتھ بچپن میں گیند کھیلتے ہوئے بھی نظر آتا ہے۔ یادوں کا ایسا استعمال نہ غلط ہے نہ غیر معمولی۔ افسانہ میں وقت کا تواتر جاری رہتا ہے چاہے وہ باقاعدہ اور مسلسل نہ ہو۔ ماضی کو جب ہم سنہرا دیکھتے ہیں اور مستقبل کو تاریک تو گویا ہم وقت کو تواتر میں نہیں بلکہ قدر میں دیکھتے ہیں۔ یعنی وقت کو ہم لمحوں اور منٹوں یں نہیں ناپتے بلکہ اس کی شدت سے پہچانتے ہٰں۔ شاعری اس شدت کا بیان کرسکتی ہے وہ مستقبل کو کالے سورج اور اندھیری رات اور آگ کے دریا کی علامت سے بیان کرسکتی ہے۔ افسانہ ایسا نہیں کرسکتا۔ اس کی وابستگی قدر کے ساتھ بھی ہے اور وقت کے تواتر کے ساتھ بھی۔ افسانہ میں محض قدروں کا علامتی بیان تعقید اور گنجلک پیدا کرے گا۔ مجذوب کے لیے آج اور کل، سوموار اور منگلوار، صبح کے ناشتہ اور رات کے کھانے، دلّی صفاہان اور سمرقند میں کوئی فرق نہیں، لیکن مجذوب کی بڑ شاعری کا لطف دے سکتی ہے۔ افسانہ کا نہیں۔ شاعری میں گھلتے ملتے پیکروں کے دھارے پر بہا جاسکتا ہے، جیسا کہ گنز برگ کی نظموں میں کہ شاعری کا آہنگ ہمیں سنبھالے رہتا ہے، جب کہ نثر میں یہ تجربہ ممکن نہیں کہ نثر کا آہنگ اس قدر شدید نہیں ہوتا کہ پیکروں کو سنبھال سکے اور لفظوں کو EXPLODE کرسکے۔ آہنگ تو بات چیت کے مختصر جملوں کا بھی ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ فن کار کون سے آہنگ کا استعمال کرتا ہے، اس مرتب مربوط عروضی آہنگ کا جس میں الفاظ کی صوتی اور معنوی خصوصیات اپنی پوری شدت سے پھٹتی ہیں یا نثری آہنگ کا جس میں الفاظ بیانیہ کی حدود سے آگے نہیں بڑھتے، یہ تو خیر ایک الگ بحث ہے۔ میں کہہ یہ رہا تھا کہ افسانہ قدروں کا بیان کرتا ہے، لیکن وقت اور مکان کی قید میں رہ کر افسانہ کا پورا آرٹ پتھریلی زمین پر قدم جمانے، گہری کھائیوں اور تاریک غاروں میں جھانکنے کا آرٹ ہے۔ افسانہ نگار کے لیے اُن بلندیوں پر پرواز کرنا خطرے سے خالی نہیں، جہاں مظاہر حیات آنکھوں سے اوجھل ہوجائیں اور

گانو بستی میں اور آدمی آبادی میں گم ہو جائے۔ اردو کا نیا افسانہ بستیوں کا ذکر کرتا ہے۔ اس میں گانو کی فضا نہیں۔ لوگ آبادی کی شکل میں رہتے ہیں، سماج کا نام ونشان نہیں۔ کردار بے چہرہ اور بے نام ہیں اور پوری فضا داستان، اسطوری کہانی اور پیغمبرانہ مکاشفہ کی لرزشوں سے کانپتی ہے۔ نفسیات کی جگہ روحانیت، پلاٹ کی جگہ کہانی اور تخیل کی جگہ فنتاسی نے لے لی ہے۔ بلندی سے زمین کا عقابی نظارہ دلکش سہی، لیکن آدمیوں کی بھیڑ اور بھیڑوں کے ریوڑ میں فرق نہ رہے تو افسانہ نگار سوکھتا چلا جاتا ہے کیوں کہ اس کا آرٹ ان تجربات کا بیان ہے جو آدمیوں کے بیچ زندگی کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان تجربات کا دائرہ وسیع ہے۔ اسی لیے افسانہ کی دُنیا بھی زندگی ہی کی طرح وسیع اور رنگارنگ ہے۔ کسی ایک رنگ پر ایسا اصرار کہ دوسرے رنگ ٹاٹ باہر ٹھہریں فنکاری نہیں فنائسزم ہے۔ اوان گارد کے جوش وخروش کو اگر قابو میں نہ رکھا جائے تو اسے فنائسزم میں بدلتے دیر نہیں لگتی۔ روایت سے ان کی بے صبری اور بے زاری کو سمجھا جاسکتا ہے، لیکن ان کے روایت شکن تجربات کو ظاہری قیمت پر قبول کرنا تنقید کو شرح وتفسیر بنانا ہے۔ مثلاً منظر نگاری کا معاملہ ہی لیجیے جس کا ذکر کرتے کرتے میں دوسری بحث میں الجھ گیا۔ ہم اکثر کہتے ہیں کہ ناول اس قدر دلچسپ ہے کہ ہم اس میں کھو جاتے ہیں۔ کھو جانے کا ایک مطلب یہ ہے کہ روس کے میدان، فرانس کے گانو، امریکہ کے شہر، کشمیر کی وادیاں اور پنجاب کے کھیت زندہ تصویروں کی صورت آنکھوں کے سامنے اُبھر آتے ہیں۔ حقیقت پسند ناول نے مرقع سازانہ اور حاضراتی اسلوب کا ایسا تو خلاقانہ استعمال کیا ہے کہ صفحۂ قرطاس سے سیاہ حروف غائب ہو جاتے ہیں، اور ہم پہاڑوں، سمندروں، ریگستانوں، جنگلوں، اور دور دراز ملکوں کی اجنبی فضاؤں میں گم ہو جاتے ہیں۔ عامیانہ ناولوں کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ ان میں مقامات کا ذکر ہوتا ہے لیکن مقامات کی فضا نہیں ہوتی کیوں کہ فضا بندی فنکارانہ تخیل کی جن قوتوں کا تقاضا کرتی ہے، صحافتی جزئیات نگار اور نیچرلسٹ مصنف ان سے محروم ہوتے ہیں۔ منظر نگاری اور فضا بندی کے نئے نئے طریقے ہر نسل وقت کے تقاضوں کا خیال رکھ کر ڈھونڈتی رہتی ہے۔ انھیں یک قلم ترک کر دینا یا ایسے اقلیدسی طریقے ایجاد کرنا کہ افسانہ افسانہ نہ رہ کر معمہ یا سائنسی رپورٹ بن جائے مستحسن نہیں ہے۔ راب گرییے کا اسلوب ایسے استعاروں سے شعوری طور پر پرہیز کرتا ہے جن میں انسانی لمس کی بو بسی ہو، مثلاً وہ سمندر کے لیے مسکرانے کا لفظ پسند نہیں کرتا۔ اس کی جگہ ایک غیر جانبدار لفظ نیلا استعمال کرتا ہے۔ اس رویّہ پر تنقید کرتے ہوئے آلبرٹو موراویا نے کہا ہے کہ پانی کے وسیع ذخیرے کو سمندر کے لفظ سے پکارنے کا عمل ہی اسے انسانی بناتا ہے کیوں کہ کسی شے کی طرف لفظ سے اشارہ کرنے کا مطلب ہے اسے اس بے نام خارجیت سے باہر نکال لینا جو قبل انسانی اور غیر انسانی دُنیا میں اس کی تھی اور شے کو لفظ سے پکارنے کا مطلب ہے اسے انسانی دُنیا کا ایک حصہ بنالینا۔ گویا کہ سمندر کا لفظ اتنا معروضی نہیں جتنا کہ وہ بظاہر نظر آتا ہے۔ حقیقت میں تو وہ پانی کے ذخیرے کو انسانی بناتا ہے، یعنی شے کو موضوعی بناتا ہے کیوں کہ اسے وہ ایک نام دیتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ راب گرییے کا طریقۂ کار انسانی بنانے کے عمل پر کچھ حدود عائد کرتا ہے، یعنی وہ ہمیں یہ بھولنے نہیں دیتا کہ سمندر کی چند صفات اور خصوصیات ایسی ہیں جو انسانی نہیں ہیں۔

ایک قول ہے: A LANDSCAPE IS A STATE OF MIND

سیکڑوں ناولیں اس قول کی تصدیق کرتی ہیں۔ ممکن ہے فطرت کو انسانی جذبات کی ترجمانی کے لیے استعمال کرتے وقت ناول نگار تھیٹریکلزم کا شکار ہوجائے جارج ایلیٹ کے مڈل مارچ کے اخیر میں برسات کرداروں کے جذباتِ محبت کے جوش وخروش کا ترجمان بنتا ہے۔ فطرت کرداروں کی جذباتی زندگی سے پیوستہ ہے۔ اس کے برعکس اینا کارے نینا میں فطرت انسانی غم ومسرت سے بے نیاز جلوہ افروز ہے۔ اس بات سے بے خبر اور بے پروا کہ لیون پر رات میں کیا بیتی، چمکدار دن طلوع ہوتا ہے اور کھیت لہلہانے لگتے ہیں۔ فطرت اور آدمی دونوں ساتھ ساتھ جیتے ہیں اور اپنے وجود کی معروضیت برقرار رکھتے ہیں۔ موسم آتے ہیں اور جاتے ہیں اور یہی حال دُکھ سُکھ کی دھوپ چھاؤں کا ہے استعارے کے معاملے میں چھوئی موئی بنے بغیر ٹالسٹائی فطرت کی معروضیت کو برقرار رکھ سکا۔ نہ وہ جارج ایلیٹ کی طرح جذباتی STAGEY بنا نہ راب گریئے کی طرح ٹھس اور غیر انسانی۔ یہ حقیقت پسند آرٹ کی معراج ہے۔

ای ایم فارسٹر نے گرٹریوڈ سٹائن کی مثال دے کر بتایا تھا کہ وقت کے جبر سے آزاد ہونے اور زندگی کو صرف قدروں کے وسیلے سے بیان کرنے کی کوشش اس وقت تک کامیاب نہیں ہوسکتی جب تک واقعات کا زمانی تسلسل ختم نہ کیا جائے اور یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک جملوں کے SEQUENCE کو توڑا نہ جائے، اور یہ کوشش بالآخر حروف اور اصوات کے انتشار پر جا کر منتج ہوتی ہے۔ جائیس کے یہاں یہ لسانی توڑ پھوڑ اپنی شدید ترین شکل میں نظر آتی ہے۔ جائیس کے برخلاف مارسل پروست کے تجربات لفظی نہیں بلکہ واقعاتی ہیں۔ اسی لیے یولیسز کا ترجمہ نہیں ہوسکا جب کہ پروست کے ناولوں کے تراجم اتنے خوبصورت ہوئے ہیں کہ خود فرانس میں لوگ اصل فرانسیسی چھوڑ کر انگریزی تراجم سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اب سی پی سنو کی وہ بات یاد کیجیے جو نئے پیچیدہ اور شاعرانہ ناولوں کو سامنے رکھ کر اس نے کہی تھی کہ ناول دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جن کا ترجمہ کیا جاسکے اور ایک وہ جن کا ترجمہ نہ کیا جاسکے۔ پروست انتشار کو بیان کرتا ہے لیکن انتشار کو اپنے اسلوب پر غالب ہونے نہیں دیتا۔ یعنی ناول جو بنیادی طور پر بیانیہ آرٹ ہے اپنی بیانیہ تکنک کے سلیقہ مندانہ استعمال کے ذریعہ ہمارے شعور اور ہمارے پانچوں حواس پر چھا جاتا ہے۔ وہ ناول جو نازک ترین احساسات، پیچیدہ ترین واقعات، اور انسانی زندگی اور عالم فطرت کے دلکش اور حیرت ناک مظاہر کو بیان کرنے پر قادر ہو زبان کا سب سے زیادہ تخلیقی استعمال کرتا ہے۔ آندھی، سیلاب، طوفان، بھونچال، جنگ اور فساد کے بہترین مرقعے وہی ہیں جو زبان کے نظم وضبط کو قائم رکھ کر پیش کیے گئے ہیں۔ وہ ناول نگار جو نظم وضبط کے مقابلہ میں انتشار پر زیادہ زور دیتا ہے بھولتا ہے کہ انتشار تو پیدا ہوتا ہے، لیکن نظم تو پیدا کیا جاتا ہے۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ حمل ٹھہرنے سے لے کر پیدا ہونے تک ہزاروں خدشات درمیان میں ہیں۔ لیکن بچے پیدا ہوتے ہیں۔ گرد وپیش کے انتشار کو فنکارانہ فارم کا نظم وضبط عطا کرنا، فنکار کا فرض منصبی ہے۔ جدید آرٹ کو جدید دور کا ردِعمل ہی نہیں اس کا جواب بھی ہونا چاہیے۔ مشینی تمدن کا جواب مشینی آرٹ نہیں بلکہ وہ آرٹ ہے جو ثابت کرے کہ مشینوں سے آرٹ پیدا نہیں ہوسکتا۔ کون سا رویہ فنکارانہ ہے۔ چیل کی چیخ کی کپکپاہٹ کو TYPOGRAPHICAL شعبدوں کے ذریعہ ظاہر کرنا، یا الفاظ کے صوتی آہنگ کے

تخلیقی استعمال کے ذریعہ اسے بیان کرنا۔ انتشار کا پُر انتشار بیان، تخلیقی نہیں بلکہ SELF-DEFEATIST رویہ ہے۔ ٹالسٹائی نے ایک پورے دور کے انتشار کو آرٹ کے تجربہ میں بدل دیا۔ ادھر ہم ہیں کہ ڈھائی صفحوں کے افسانوں میں بیانیہ اسلوب کو نبھا نہیں سکتے اور نقطے، اور قوسین، اور اقلیدسی شکلوں کے سہارے لیتے ہیں۔ ناول نگار اس اعتماد کو پورا نہیں کر رہا جو بطور بیانیہ فنکار کے ہم نے اس پر کیا تھا۔ ناول وہی ہوتا ہے جو وہ کرتا ہے۔ شاعری کے دائرے میں داخل ہوکر وہ اپنی شناخت کھو بیٹھتا ہے۔ اپنی پہچان ہی ناول نگاری کا فن رہا ہے۔ ایسے ناول ہمارے زمانہ میں کثیر تعداد میں اسی لیے لکھے گئے ہیں کہ ہمارا دور ناول کے لیے بحرانی دور رہا ہے۔

ناول کا فارم ابتدا ہی سے غیر متشکل AMORPHOUS رہا ہے، اسی لیے اس کی تعریف دشوار ہے گو ہم اچھی طرح جانتے ہیں کہ جو چیز ہم پڑھ رہے ہیں وہ ناول ہے یا نہیں۔ نارتھ روپ فرائی نے ناول کے کھچڑی فارم ہونے کی ایک دلچسپ مثال دی ہے۔ لائبریرین کی نظر میں اگر آپ بیتی سچی ہے تو آپ بیتی ہے، اگر جھوٹی ہے تو فکشن ہے۔ جس طرح رزمیہ نظم کی تشکیل میں مختلف بیانیہ اصناف جیسے اسطوری اور نیم تاریخی کہانیاں اور دنت کتھاؤں کا ہاتھ رہا ہے، اسی طرح ناول کے پس پشت بھی تاریخ، سوانح، آپ بیتی، اخلاقی حکایت اور داستان کی ملی جلی ایک طویل روایت رہی ہے۔ آج تک یہ سمجھا جاتا رہا تھا کہ ناول رزمیہ کا جانشین ہے لیکن اب اس بات پر بجا طور پر زور دیا جا رہا ہے کہ فی الحقیقت وہ رومان یا داستان کی ارتقائی شکل ہے۔ دلیل یہ ہے کہ رزمیہ شاعر کوئی نئی کہانی نہیں کہتا بلکہ نیم تاریخی اور اساطیری کہانیاں بیان کرتا ہے۔ اس کی وفاداری نہ تو حقیقت سے ہوتی ہے، نہ صداقت سے، نہ تفریح سے، بلکہ اسطوریت سے ہوتی ہے۔ فکشن چونکہ رزمیہ نہیں اس لیے وہ اسطور یا روایتی کہانی کا وفادار نہیں ہوتا، بلکہ ان سب سے برعکس وہ اس تصوری یا تخیلی دنیا کا وفادار ہوتا ہے جو وہ دوسروں کی تعلیم یا تفریح کے لیے ایجاد کرتا ہے۔ اس طرح فکشن لکھنے والا روایت (اساطیر) اور تجربیت EMPIRICISM (تاریخ سوانح) دونوں سے آزاد ہوتا ہے۔ سرونٹس کے ناول ڈان کوی ہاٹ کو پہلا ناول اسی لیے کہا گیا ہے کہ اس میں تصوریت اور تجربیت، حقیقی اور خیالی دُنیا کا پہلی بار امتزاج ہوا ہے۔ اپنے تاریخی سفر میں ناول کی کوشش یہی رہی ہے کہ بیانیہ روایت کے جن عناصر کو یعنی تاریخ رومانی اور اخلاقی حکایت کو جس طرح اس نے اپنی ذات میں سمویا ہے، ان کے جدلیاتی عمل کے ذریعہ وہ اپنا ایک مکمل اور قابلِ شناخت فارم پیدا کرے۔ ابھی زیادہ عرصہ نہیں ہوا کہ ہنری جیمس نے کہا تھا کہ ناول اپنی اگلی غیر یقینی صورتِ حال سے باہر نکل کر ایک معتبر ادبی شکل اختیار کر رہا ہے۔ اس سے پیشتر کہ ہنری جیمس کی پیشین گوئی کوئی واضح صُورت اختیار کرتی اینٹی ناول تجریدی ناول اور تجرباتی ناول نے اس جدلیاتی عمل کو درہم برہم کر دیا۔ جس طرح تشبیب قصیدے سے الگ ہوکر غزل کا فارم اختیار کر گئی اسی طرح ناول، رومان، تاریخ، سوانح اور اخلاقی حکایت سے خود کی الگ پہچان کرانے کے لیے جس جدلیاتی عمل سے گزر رہا تھا فی الحقیقت وہی عمل اسے دُنیائے ادب کی ایک ایسی لچکدار صنف بنانے میں معاون ثابت ہوا جس نے پچھلے دوسو برس میں دُنیا بھر کی تہذیبی زندگی کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔ آپ غزل لکھیے، ڈراما لکھیے، فارم آپ کو سنبھالے رکھے گا۔ آپ ناول لکھیے، دونوں ہاتھوں سے آپ فارم کو سنبھالتے نظر آئیں گے۔ غنائی شاعر اپنی بات کہہ سکتا ہے،

اور ڈراما عمل کو پیش کرسکتا ہے۔ ناول نگار اپنی بات بھی کہنا چاہتا ہے اور عمل بھی پیش کرنا چاہتا ہے۔ وہ رومان سے بچتا ہے تو حقیقت کا نقاد بنتا ہے۔ تاریخیت سے گریز کرتا ہے تو تخیل کا حلقہ بگوش بنتا ہے۔ اخلاقیات سے اپنا دامن بچاتا ہے تو محض تفریح کرانے والا بن کر رہ جاتا ہے۔ وہ گویا اس رسّہ پر توازن برقرار رکھنے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے، جس کے نیچے شاعری، فلسفہ، تاریخیت، سماجیات، اخلاقیات اور تفریح کی کہانیاں منہ پھاڑے اسے نگلنے کے لیے تیار ہیں۔ تصوریت اور تجربیت، تخیل کی دُنیا اور حقیقت کی دُنیا کا امتزاج اور اُن کا جدلیاتی رشتہ نہ تو فطرت پسند ناول سے سنبھل سکا ہے نہ تجریدی ناول سے۔ اسے اگر کسی نے سنبھالا ہے تو وہ ناول کی حقیقت پسند روایت ہی ہے۔ نیچرلسٹ فن کار کی کوشش ناول کو ہماری حقیقی دنیا کا ہو بہو عکس بنانے کی ہوتی ہے۔ لیکن ناول کی دنیا ہماری حقیقی دنیا نہیں۔ یہ MAKE-BELIEVE کی دنیا ہے۔ اس کی حقیقت ایک بنائی ہوئی اختراع کی ہوئی حقیقت ہے۔ وہ ناول نگار جو اس کی دنیا سے جتنا زیادہ قریب ہوگا، یعنی اختراع کی ہوئی حقیقت کی پیش کش میں خارجی دنیا سے تطابق کی کم سے کم کوشش کرے گا وہ اتنا ہی زیادہ ناول کو ایک آرٹ کے فارم کے طور پر برت سکے گا۔ یہ وہ نکتہ ہے جسے نیچرلزم اور سوشلسٹ ریلزم دونوں کو ماننے والے فن کار فراموش کر دیتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کا ناول سامنے کی حقیقت، سماجیات، دستاویزیت اور فوٹوگرافی کے جوہڑ میں اتنا دھنسا رہتا ہے کہ تخیل کو اپنی ایجادی اور تخلیقی قوتوں کے استعمال کے مواقع ہی نہیں ملتے۔ اس کا ردِ عمل یہ ہوا کہ ناول کو محض زندگی کے عکس کے طور پر نہیں بلکہ ایک فن پارہ، ایک آرٹ آبجکٹ کے طور پر دیکھا گیا اور اور اسے زندگی سے الگ کرنے کی کوشش کی گئی۔ جان بارتھ کا یہ قول ایک زمانہ میں بہت مطبوع رہا تھا۔

> ''اگر آپ ایک خاص مزاج کے ناول نگار ہیں تو فی الحقیقت آپ جو کرنا چاہتے ہیں وہ یہ ہے کہ دنیا کی ازسر نو تخلیق کریں۔ خدا بہت بڑا ناول نگار تھا سوائے اس کے کہ وہ حقیقت نگار تھا۔''

جب ایڈمنڈ ولسن نے ''کیا شاعری ایک قریب المرگ فن ہے'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور فلابیر کی جینیئس کو ڈانٹے سے کم آنکنے سے انکار کردیا۔ تو نثر پر شاعری کی فضیلت پر کاری ضرب لگی اور فکشن کے نثری بیانیہ کے تمثیلی امکانات کی صحیح نشان دہی کی۔ زندگی کا کھر درا مواد اب تخلقِ فن کی راہ میں قدغن نہیں تھا۔ حقیقت نگاری کے معنی سماجی اور دستاویزی تفصیلات کے دلدل میں دھنسے رہنے کے نہیں تھے۔ زندگی کی حقیقت کو آرٹ کی حقیقت میں بدلتے وقت ناول نگار کا تخیل بھی ان فضاؤں میں پرواز کرسکتا تھا جہاں علامتوں کے ستارے ٹوٹتے ہیں، اور خیالات استعاروں کی پُراسرار چھاؤں میں لفظی تجسیم پاتے ہیں۔

اگر ہم ہرمن ہیس، آندرے ژید اور ورجینیا وولف کے غنائی ناولوں پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ وہ حقیقت پسندانہ جمالیات کا انکار نہیں بلکہ اس کی توسیع ہیں۔ ان کے برعکس دوسرے شاعرانہ اور تجریدی ناولوں کے متعلق نقاد صاف کہتے ہیں کہ بطور فکشن کے انھیں پڑھنا مشکل اور صبر آزما تجربہ ہے البتہ ان کے بعض اجزا شعری انتخابات میں جگہ پاسکتے ہیں اور بطور شاعری کے ان سے لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے۔ یاد رکھیے کہ ایڈمنڈ ولسن نے اپنے مضمون میں فلابیر سے مثالیں دے کر تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کو اجاگر کیا تھا، اور فلابیر ہی سے جدید حقیقت پسند ناول کی

روایت کا آغاز ہوتا ہے۔ ایک مناسب لفظ کی تلاش میں جس راہبانہ ریاضت اور تخلیقی کرب سے وہ گذرتا تھا، وہ کسی شاعر سے کم نہیں تھا۔ فلابیر کے اسلوب کے رنگ و آہنگ کا تجزیہ نقاد اسی شوق سے کرتے ہیں جس شوق سے شاعروں کے اسلوب کا جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ناول اپنے غیر فنکارانہ مواد کے باوصف فنکارانہ حسن و کمال کو پا تا رہا ہے۔ ناول نگار کو فارم ہی وہ ملا ہے جس میں زندگی پیر تسمہ پا کی مانند آرٹ پر سوار رہتی ہے اور آرٹ زندگی کے عامیانہ اور کُھر درے مواد سے بلند ہو کر حسن کا ایسا تجربہ نہیں بن پاتا جو فارم کے وضعی رشتوں کا زائیدہ ہے جیسا کہ شاعری میں ہوتا ہے۔ اس نکتہ کی طرف بادلیئر نے سب سے پہلے اس وقت اشارہ کیا تھا جب مادام بواری پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نے بتایا تھا کہ ناول نگار جب ایک عامیانہ اور پیش پا افتادہ موضوع کو آرٹ میں بدلنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ اپنے آپ سے جوا کھیلتا ہے۔ بادلیر کے کہنے کا مطلب یہ تھا کہ ناول نگار کے پاس وہ فارم اور سانچے نہیں ہیں جو شاعری کی مانند موضوع کو ہیئت میں اس طرح بدل دیتے ہیں کہ وہ الگ سے پہچانا ہی نہ جا سکے۔ آرٹ کے سنجیدہ عمل کے لیے موضوعِ سخن کا عظیم خوبصورت اور حیرت ناک ہونے کا تصور ٹھیٹ آرنلڈ تک زندہ رہا ہے، اور بیچارہ ناول تو پیدا ہی ہوا بورژوا طبقہ کی آغوش میں جس کے حوالہ سے عظیم خوبصُورت اور حیرت ناک الفاظ کے معنی تک نہیں سمجھے جا سکتے۔ بورژواژی کے پاس نہ تو اشرافیہ کے عوائد رسمیہ اور آداب محفل تھے نہ کسانوں کا اسطور ساز اور داستاں طراز تخیل۔ اور ستم ظریفی دیکھیے کہ یہی طبقہ ناول کا موضوع بنا۔ فلابیر نے یہ جوا کھیلا اور بازی جیتا۔ ایک معمولی اور عامیانہ موضوع کو نازک نکیلی اور کانپتی ہوئی اسٹائل کے ذریعہ ایک خوبصُورت فن پارہ میں مبدّل کر دیا۔ حسن عسکری نے ٹھیک ہی کہا کہ فلابیر زندگی بھر یہی سمجھتا رہا اسے مناسب موضوع کی تلاش ہے حالانکہ فی الحقیقت جس چیز کی اسے تلاش تھی وہ ہیئت تھی۔ فلابیر نے ایک طرف تو آرٹ میں عامیانہ موضوع کو برتنے کے ..... MOCK-HEROIC کے رسمیہ طریقہ کو از کار رفتہ بنایا اور دوسری طرف شاعرانہ اور غیر شاعرانہ موضوع کی مصنوعی تقسیم کا خاتمہ کیا۔ اب ہر وہ واقعہ ناول کا موضوع بن سکتا ہے جو تھوڑی بہت بھی انسانی دلچسپی کا حامل ہو۔ ناول کے لیے یہ ممکن ہو سکا کہ سامنے کی عامیانہ چیزوں پر بھی عظیم الشان آرٹ کی بنیاد رکھے۔

اردو کا نیا افسانہ اس طریقۂ کار کی توسیع نہیں بلکہ اس سے انحراف ہے۔ حقیقت پسندی کی جمالیات کے انکار اور عناصرِ افسانہ یعنی کہانی پلاٹ کردار پس منظر اور ماحول سے بے نیازی نے اسے محض لسانی تشکیلات کا جھمیلا بنا دیا ہے۔ وہ اسلوب کی اس شاعرانہ کیفیت سے بھی محروم ہے جو افسانہ میں اسی وقت دلپذیر معلوم ہوتی ہے جب اس کا بھرپور استعمال کسی انسانی صورتِ حال، جذباتی کشمکش، اور فضا بندی کے لیے کیا جائے۔ نئے افسانہ کی نثر بری شاعری ہے۔ کیوں کہ وہ نثر میں کی گئی ہے، اور بری نثر ہے کیوں کہ وہ بیانیہ کے لوازمات اور تقاضوں سے غافل ہے۔ یہ بات ہمیں یاد رکھنی چاہیے کہ نظم تجرید کے ذریعہ تعمیم کی طرف پیش قدمی کرتی ہے جب کہ افسانہ بیان DEPICTION کے ذریعہ تعمیم پیدا کرتا ہے۔ شاعری اجمال ابہام اور اشاریت سے کام لیتی ہے اور ان تین عناصر کا شعری اسلوب پر جو بنیادی طور پر استعاراتی اور علامتی ہوتا ہے، اتنا تو گہرا اثر پڑا ہے کہ شاعری کی زبان بول چال کی زبان کے دائرہ میں ایک مخصوص زبان کے طور پر زندہ رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شاعر قبل اس کے کہ

وہ اپنا لب ولہجہ اور منفرد اندازِ بیان پیدا کرے روایتی شعری زبان ہی بولتا نظر آتا ہے اور اس وقت تک نام آور نہیں بنتا جب تک اپنا لب ولہجہ اپنی آواز اور اپنا اسلوب پیدا نہیں کرتا۔ یہ صُورتِ حال ۔۔افسانہ کی نہیں ہے۔ افسانہ کی کوئی بندھی ٹکی زبان نہیں ہے، جو بول چال کی زبان میں ایک الگ زبان کے طور پر اپنی روایت رکھتی ہو۔ اکثر شاہکار ناول تو محض بول چال کی زبان ہی کو نہیں بلکہ بولی ٹھولی کو ادبی آنچ دے کر لکھے گئے ہیں۔ نومشق افسانہ نگار بھی دوسرے افسانہ نگاروں کے اسلوب کا رنگ نہیں اُڑاتا بلکہ وہی زبان استعمال کرتا ہے جس پر اُسے دسترس ہے اور جو ایک خارجی یا داخلی صُورتِ حال کے بیان کے لیے اُسے کام لگ سکتی ہے۔ ذرا سوچیے تو کہ فیض کے اسلوب نے جتنے شاعر پیدا کیے ہیں۔ کیا اتنے ہی افسانہ نگار کرشن چندر، عصمت اور بیدی کے اسالیب نے پیدا کیے ہیں۔ بڑے سے بڑے شاعر کے متعلق ہم یہ کہتے ہیں کہ مثلاً اقبال کا ابتدائی کلام داغ کے رنگ میں تھا، یا غالب نے ظہوری اور بیدل کے رنگ کو اپنایا، یا سردار جعفری پر اقبال ورانیس کا گہرا اثر ہے، یا راشد کی رومانی شاعری اختر شیرانی کے اسلوب میں ہے۔ ذرا افسانہ نگاروں کے متعلق ایسی باتیں کہنے کی کوشش کیجیے تو آپ کو پتہ لگے گا کہ اور تو اور خواتین افسانہ نگاروں کے بارے میں بھی آپ ایسی کوئی بات نہیں کہہ سکیں کہ ان کے اسلوب پر عصمت چغتائی کے اسلوب کی چھاپ ہے، حلانکہ خواتین افسانہ نگار عموماً اس زبان کا استعمال کرتی رہی ہیں جو عورتوں سے مخصوص ہے۔ اردو کی مخصوص تہذیبی فضا کی وجہ سے نثر کے چند اسالیب پیدا ہوئے تھے، مثلاً بیگماتی زبان، قلعۂ معلّی کی زبان اور فسانۂ آزاد اور فسانۂ عجائب کا مقفّی اور مسجّع اسلوب۔ ان میں سے کوئی بھی اسلوب STANDARD اسلوب نہیں بن سکا۔ یعنی ایک ایسا NORM جسے حاصل کرنے اور اس پر اپنی انفرادیت کی چھاپ لگانے کی خواہش ہر لکھنے والے کا نصب العین ٹھہرے جیسا کہ شاعری میں ہوتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا یعنی قلعۂ معلّی کا محاورہ یا دہلی کی ٹکسالی اُردو نثر کا معیار قرار پاتی تو پنجاب سے ایک بھی افسانہ نگار پیدا نہ ہوتا حالاں کہ سب سے بڑے افسانہ نگار اردو کو اسی سرزمین کا عطیہ ہیں۔ سچ بات تو یہ ہے کہ فکشن کے لیے اسلوب بیان کبھی فیصلہ کن عنصر نہیں رہا۔ دستوسکی اور ٹالسٹائی کے پاس کوئی منفرد اور قابلِ توجہ اسلوب نہیں۔ ان کے اسالیب فلابیر کے اسلوب کی مانند نقادوں کو دعوتِ نظر نہیں دیتے۔ کانرڈ کا اسلوب عظیم ہے لیکن عظیم اسلوب اگر ناول کا جزو لاینفک ہوتا تو پھر ہیمنگ دے کی پرکھ کے ہمارے پاس کون سے پیمانے رہتے۔ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ فکشن کی تنقید میں زبان اور اسلوب کو نہ صرف یہ کہ کم دیکھا جاتا ہے، بلکہ ضرورت نہ ہو تو نظر انداز بھی کر دیا جاتا ہے۔ اور ناول نگار کے طریقۂ کار، تکنک نقطۂ نظر، فلسفۂ حیات، نفسیاتی ژرف بینی، کردار نگاری، پلاٹ کی تعمیر، مقامی فضا، ماحول اور منظر کی پیش کش اور دوسری بہت سی چیزیں جن کا آرٹ سے بلکہ زندگی سے تعلق ہے، پر توجہ صرف کی جاتی ہے۔ محض غنائیت فیض کو سردار جعفری سے بڑا شاعر بناتی ہے۔ کیا محض زبان کی چاشنی اور اسلوب کی غنائیت کی وجہ سے کرشن چندر، بیدی، یا منٹو سے بڑے ہیں۔

دوسری بات یہ کہ شاعری کلامِ موزوں ہے۔ اس کا عروضی نظام استعاروں اشاروں، تلمیحوں، علامات اور اساطیر کو ایک ایسی وحدت بخشتا ہے جو نثر میں ممکن نہیں۔ سامنے کی بات ہے کہ نظمیں یاد رہتی ہیں، افسانے نہیں

رہتے۔ اشعار از بر ہو جاتے ہیں نثری جملے مقفّی اور مسجع ہوں تب بھی نہیں ہوتے تا وقتیکہ ضرب الامثال کی شکل اختیار نہ کر لیں، اور انشائیہ کے برعکس افسانوی نثر، قولِ محال، اپی گرام، اور صنائع بدائع حتّٰی کہ ضرب الامثال اور محاوروں تک سے پرہیز کرتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ نظم کے استعارے اور علامات پیچیدہ ہوں تب بھی چند وضاحتی اشاروں کے بعد نظم کو پڑھنے سے واضح ہو جاتے ہیں کیوں کہ نظم کا پورا تار و پود ہی ایسا بُنا ہوتا ہے کہ دوسرے الفاظ علامات سے معنٰی اخذ کرتے ہیں اور ساتھ ہی علامات کو منوّر بھی کرتے ہیں۔ یہ بات ایک طویل ناول یا مختصر افسانہ میں ممکن نہیں۔ کافکا کا افسانہ دیہاتی ڈاکٹر لیجیے۔ طویل تفسیریں پڑھنے کے بعد آپ افسانہ کی علامات سمجھتے ہیں۔ دوبارہ آپ جب افسانہ پڑھتے ہیں تو یہ دیکھ کر ٹپٹا جاتے ہیں کہ علامات کے معنٰی تفسیروں ہی میں رہ گئے اور آپ پھر ایک ایڈیٹ کی طرح افسانہ کو آنکھیں پھاڑے دیکھ رہے ہیں اور الفاظ اپنے علامتی معنی بے نقاب نہیں کر رہے۔ انسانی ذہن کی بھی اپنی کچھ حدود ہیں، جن کا اکثر وہ لامرکز فنکار خیال نہیں کرتے جو قاری سے غیر معمولی تحمل اور عرق ریزی کا مطالبہ کرتے ہیں اور یہاں تک کہتے ہیں کہ قاری کو اپنی پوری زندگی ان کے ناول کے مطالعہ کے لیے وقف کر دینی چاہیے۔ مجھے وہ فنکار پسند ہے جو کم سے کم تقاضے کرتا ہے اور زیادہ سے زیادہ قارئین کی تخیلی دُنیا کو آب و تاب بخشتا ہے۔ بہرحال کہنے کا مطلب یہ کہ مشکل سے مشکل علامتی نظم بھی آپ کو اس طرح نہیں رگیدتی جس طرح ایک مختصر علامتی افسانہ رگیدتا ہے۔ یہ بات آپ اُن ناولوں کے متعلق نہیں کہہ سکتے جن میں چند منتخب علامتوں کے ذریعہ پورے ناول کو معنی خیز بنایا گیا ہے مثلاً MOBY DICK یا جائس کا افسانہ THE DEAD یا لارنس کا ناول WOMEN IN LOVE افسانہ تو افسانہ نظم بھی متعدد علامتوں کا بار مشکل ہی سے برداشت کرتی ہے۔ یہ خوف کہ ہر تیسرا لفظ کہیں علامت نہ ہو ایک اچھی نظم کو بھی حسن کے تجربہ کی بجائے بھول بھلیاں میں کھو جانے کے تجربہ میں بدل دیتی ہے۔ تاج محل کو آپ عالمِ استغراق میں بیٹھے دیکھ سکتے ہیں یہ استغراق اگر لکھنؤ کے امام باڑے کی بالائی منزل پر طاری ہو گیا تو آپ زندگی بھر باہر نہیں نکل سکیں بھول بھلیاں میں آپ کو چوکنا رہنا پڑتا ہے۔ اول تو یہ کہ بغیر گائڈ کے آپ نہ اندر جا سکتے ہیں نہ باہر نکل سکتے ہیں۔ علامتی افسانہ کو گائڈ، کنجیاں، شرح اور تفسیر کی ضرورت پڑتی ہے۔ جب کہ حقیقت پسند افسانہ ان سے بے نیاز ہوتا ہے۔ ٹالسٹائی کا جنگ و امن شرح و تفسیر سے بے نیاز ہے اور صرف یہی خصوصیت اسے اگر یولیسز سے بہتر نہیں تو مختلف بنانے اور اس اختلاف کو ایک روایت کی شکل میں زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آج خارجی حقیقت بے حد پیچیدہ ہو گئی ہے۔ اس میں بھی شک نہیں کہ آج کردار شخصیت اور انسانی فطرت کے متعلق ہم ان یقینی تصوّرات سے محروم ہیں جو پائدار قدروں پر مستحکم سماج کے تصوّرات تھے۔ سوائے اپنی ذات کے ہم کسی چیز کے متعلق خود یقینی اور اعتماد سے گفتگو نہیں کر سکتے۔ ان حالات کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ناول فنکار کے شعور تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ فنکار کے لیے وہی حقیقت ہے جسے اس نے جانا اور پہچانا ہے۔ اس کا تجربہ ہی اس کی صداقت ہے۔ اس کا مشاہدہ ہی اس کی سچائی ہے۔ یہ رویّہ بہت اہم ہے۔ لیکن اس کی اپنی چند حدود ہیں۔ اس رویّہ نے ایک طرف تو ناول کے بہت سے اقسام کو از کار رفتہ کر دیا ہے۔ اور دوسری طرف اسے شعور کی ترجمانی کے لیے ایسی تکنکوں کے استعمال کی طرف راغب کیا ہے جو

مصوری اور فلم میں تو ممکن ہیں۔ لیکن ناول میں ممکن نہیں۔ کیونکہ مصوری اور فلم دونوں کا میڈیم ناول سے مختلف ہے۔ تجریدی تصویر سے لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے، تجریدی افسانہ سے نہیں۔ فلم سرریلسٹ ہوسکتی ہے افسانہ نہیں۔ فلم میں خوابوں اور سرریئلی کیفیتوں کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ گھلتے ملتے رنگوں اور تصویروں اور GROTESQUE کا جو سماں فلم دکھا سکتی ہے وہ زبان سے ممکن نہیں۔ پھر فلم VISUAL آرٹ ہے جسے انفعالی طور پر یعنی اسی طور پر جس طور پر ہم خواب دیکھتے ہیں دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن ناول میں الفاظ ہوتے ہیں جو چند چیزوں اور حقائق کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ان کے اشاروں کو سمجھنے کے لیے ہمیں شعوری طور پر ان کے معنی کا ادراک کرنا پڑتا ہے۔ یہیں سے ہماری انفعالیت ختم ہوتی ہے۔ پھر ناول میں ہم ٹھہر سکتے ہیں، سوچ سکتے ہیں، محاکمہ کر سکتے ہیں۔ کہانی کو رد یا قبول کر سکتے ہیں۔ گویا ناول میں ہمارا ذہن اتنا انفعالی نہیں ہوتا، جتنا فلم یا تصویر دیکھتے وقت ہوتا ہے۔ اسی لیے ناول میں خوابوں کی کیفیات کو ہم پردۂ سیمیں پر متحرک تصویروں کی مانند نہیں دیکھتے بلکہ وہ جن الفاظ میں قید ہیں ان کے معنوی ربط کے ذریعہ انھیں ازسرِ نو ذہن میں تخلیق کرتے ہیں۔ احساسات کی ایک بے کراں دنیا ہے جس کے اظہار پر زبان قادر نہیں۔ موسیقی، مصوری بت تراشی اور فن تعمیر کے ذریعہ جو احساسات تسکین اظہار پاتے ہیں۔ وہ الفاظ کے آبگینوں میں ڈھل نہیں پاتے۔ تجریدی مصوری میں فارم کے وضعی رشتوں سے تخلیقِ فن کا کام لیا جاتا ہے۔ خطوط اب کسی چیز کی طرف اشارہ نہیں کرتے بلکہ قائم بالذات ہیں۔

آرٹ فطرت کا عکس نہیں اور نہ ہی اس کی توسیع ہے بلکہ فطری دنیا میں آرٹ کی دُنیا فطرت سے الگ اپنا ایک وجود رکھتی ہے، اور تصویر خارج میں یا فطرت میں کسی چیز کی طرف اشارہ نہیں کرتی۔ تجریدی افسانہ تجریدی مصوری کی جمالیات کو اپنانے کی کوشش ہے واقعہ کہانی کردار فطرت جو مصوری کے زمانۂ قدیم سے اہم اجزا رہے ہیں سے تجریدی آرٹ نجات پا سکتا ہے اور خطوط نقوش اور رنگوں سے اپنا ایک PATTERN بنا سکتا ہے، لیکن لفظ رنگ نقش اور خط نہیں۔ زبان اپنے معنی کے ذریعہ ہی ذہن میں تصویریں پیدا کر سکتی ہے۔ پھر تصویر بھی ناظر پر براہِ راست اثر کرتی ہے، اور اس کے شعور اور لاشعور کو اور اس کے جذباتی میکینزم کو بغیر اس کی قوتِ ارادی اور دانش کی مخالفت کے حرکت میں لاتی ہے۔ علی الرغم اس کے ناول کا مطالعہ ایک ارادی اور شعوری عمل ہے۔ ہم خواب کی سی کیفیت میں ان خوابوں میں داخل نہیں ہو سکتے جو الفاظ میں قید ہیں۔ ہم پڑھ سکیں اور الفاظ کو خیالات میں بدل سکیں اتنا تو ہمیں ہوش و حواس میں رہنا ہی پڑتا ہے۔ یہ پورا عمل فلم کی انفعالی لطف اندوزی سے مختلف ہے اور مجھے یہ کہ ہم الفاظ کے دھاروں پر بہتے رہے اور مختلف علامتی پیکروں سے گذرتے رہے۔ لیکن کیا محض اتنا کافی ہے۔ کیا سطح پر بکھرے ہوئے انتشار اور لسانی نراج کے نیچے ہمیں معنویت کی تلاش نہیں کرنی چاہیے۔ صاف بات ہے کہ کرنی پڑتی ہے اور یہ بھی کافی حوصلہ شکن کام ہے۔ پھر آپ کو کیوں تعجب ہے کہ مخالف حقیقت پسندانہ ناول مقبول نہیں ہوتا۔

''مجھے ان ناولوں کو پڑھنے سے بڑی گھبراہٹ ہوتی ہے جن میں مکالمے نہیں ہوتے۔'' یہ جملہ ایلس ان ونڈر لینڈ کا ہے۔ لیکن گفتگو ایک سماجی عمل ہے، اور سماجی آدمی کو ناول میں برتنے کا بہترین طریقۂ کار حقیقت پسندانہ

رہا ہے۔ جہاں گفتگو نہ ہو وہاں خود کلامی ہوتی ہے۔ چنانچہ چشمۂ شعور کی تکنک نے ہمیں وہ ہیرو دیا جو انٹی ہیرو ہے۔ اپنی ذات میں گم، نااہل، ناکارہ اور بے عمل۔ بیکیٹ کا وہ فاتر العقل جو نباتاتی سطح پر جیتا ہے۔ یہ نہ سمجھیے گا کہ مجھے یہ ہیرو پسند نہیں۔ بیکیٹ کا فاتر العقل برہم نوجوانوں کا غصہ ور جوان، بیٹ نسل کا بم یا ہپ اس مخصوص ہوشمندی کی پیداوار ہے جو دوسری جنگِ عظیم کا عطیہ تھی۔ کون سا دور انسانی شخصیت کا کون سا ٹائپ ڈھال رہا ہے۔ اسے فنکارانہ تخیل بھانپ لیتا ہے۔ انٹی ہیرو بم یا ہپ اس دور کا نمائندہ ہے جس میں انسان نے سماجی اور تمدّنی مشیزی کی طرف پیٹھ کر کے کھڑے ہونے کی ضرورت محسوس کی۔ ہم لوگ کوئی ایسا ہیرو پیدا نہیں کر سکے۔ فی الحقیقت ہم کوئی ایسا کردار ڈھال ہی نہیں سکے جو آزادی کے بعد کے ہندوستان کی بے قرار حسیّت اور بے چین شعور کا ترجمان ہو۔ برہم نوجوان، ہپ یا بم کے کردار تخلیق کیے بغیر ہم نے ان کی ہوشمندی کو اپنایا۔ کردار کے بغیر محض ہوشمندی کی پیش کش کا آسان طریقہ چشمۂ شعور کی تکنک ہے۔ لہٰذا ہم نے اس تکنک پر دھاوا بولا۔ لیکن ہمارے یہاں یہ تکنک بھی محض منتشر خیالات کے بیان کا بھونڈا روپ بن گئی۔ ذہن کا عمل محض الفاظ میں سوچے گئے خیالات تک محدود نہیں ہے۔ شعور عبارت ہے ان بے شمار پیکروں ہیولوں اور تصویروں سے جو الفاظ میں سوچے گئے خیالات کے متوازی بلکہ ان سے لپٹے ہوئے سطحِ ذہن پر ابھرتے ہیں۔ ہمارے نئے افسانہ میں چشمۂ شعور محض خیال کی رو بن گیا ہے۔ خیال بھی خیال سے پھوٹتا تو غنیمت تھا لیکن خیالات بھی ان الفاظ سے پھوٹتے ہیں جو افسانہ نگار کاغذ پر بکھیرتا ہے۔ یاد رکھیے کہ شعوری بہاؤ کردار کا ہوتا ہے، فنکار کا نہیں، اور فنکار کے لیے چشمۂ شعور کی تکنک AUTOTELIC تحریر کا بہانہ نہیں بنتی۔ چشمۂ شعور بھی نقل MIMESIS ہے ذہنی عمل کی۔ فنکار انتخاب سے کام لیتا ہے اور علامتوں کے سہارے ڈھونڈتا ہے۔ فنکار ان الفاظ کا شاہد ہے جنھیں وہ کاغذ پر تحریر کرتا ہے۔ الفاظ قائم بالذات نہیں ہوتے اور تصورات کیطرف اشارہ کرتے ہیں۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ ہمارے پاس نیلے پرندے کو بیان کرنے کے لیے نیلے الفاظ نہیں ہوتے۔ گھلتی ملتی کیفیات کے کتنے ہی رنگ ہیں جنھیں ہمیں بے رنگ الفاظ کے ذریعہ ابھارنا پڑتا ہے۔ ہم ان ذمہ داریوں سے سبکدوش نہیں ہو سکے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ چشمۂ شعور کی تکنک میں زمانی اور مکانی حد بندیوں سے ماورا جا کر شاعری کی آفاقیت کو پانے کے امکانات زیادہ ہیں کیوں کہ اس تکنک میں واقعات اور کردار غیر اہم ہیں۔ آپ کسی بھی موج کو پکڑ کر اس پر بہنا شروع کر سکتے ہیں۔ قاری خود کو ایک ایسے میڈیم میں پاتا ہے جس کا تنگ اور کسا ہوا تانا بانا ہر جگہ اہم نظر آتا ہے۔ لیکن جائس، ورجینیا ولف اور بیکیٹ کے یہاں چشمۂ شعور نثری شاعری کا بہانہ نہیں بنتا۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں کہانی، واقعات اور کردار کی نشو و نما کا تصور بدستور قائم رہتا ہے۔ کیوں کہ ان عناصر کے بغیر دو صفحے کا افسانہ تو لکھا جا سکتا ہے، ضخیم ناول نہیں، اور ہم نے افسانے ہی لکھے ہیں، جو تلازمۂ خیال، نثری شاعری، الہامی کتابوں کی خطابت ٹیگوریت، خلیل جبرانیت اور ادب لطیف کا ایسا مرکب ہیں کہ ان کی..... پوری اہمیت محض اس مرکب کے ہونے اور دوسرا کچھ نہ ہونے پر آ کر ختم ہو جاتی ہے۔

تلازمِ خیال کی بھی ہمارے یہاں دو صورتیں ہیں۔ ایک وہ جو افسانہ نگار کی اُکتا دینے والی، تھکا دینے

والی، کسی عمل پر منتج نہ ہونے والی سوچ کا روپ اختیار کرتی ہے۔ پورا اسلوب بانجھ فکر کی یرقانی فلسفہ طرازیوں سے بوجھل ہوتا ہے۔

دوسرا روپ مشکل پسندی، اغراق، تعقید اور ابہام کے پردے میں گہری اپنیشدی فکر کا ڈھونگ رچاتا ہے۔ بظاہر تو ایسا لگتا ہے کہ افسانہ نگار کسی کال درشٹا کی طرح مسائلِ کائنات پر غور کرتا ہے۔ لیکن فی الحقیقت وہ لفظوں سے کھیلتا ہے اور فکر کی جگہ FLIPPANCY کا مظاہرہ کرتا ہے۔ فلسفیوں کا فلسفہ سمجھ میں آتا ہے۔ فلسفی ناول نگاروں کی فلسفیانہ ناولیں سمجھ میں آتی ہیں..... سمجھ میں نہیں آتا تو جدید افسانہ نگاروں کا فلسفہ اور افسانہ دونوں۔ حسِ ظرافت کے فقدان نے ہر دو قسم کی صورتوں کو اس قدر سنجیدہ بنادیا ہے کہ مضحکہ خیز نظر آتی ہیں مجھے فنکار کے درشٹا VISIONARY ہونے سے انکار نہیں ہے۔ لیکن اگر درشٹاؤں کی ایک پوری نسل پیدا ہوجائے اور ہر آدمی حیات وکائنات کی صداقتوں کی تلاش میں سرگرداں نظر آئے تو مجھ جیسے آدمی گھبرا کر ان لوگوں کو ڈھونڈنا شروع کردیتے ہیں، جو فلسفی سے زیادہ فنکار ہوتے ہیں، یعنی درشٹا سے زیادہ انسان ہوتے ہیں، عام قسم کے انسان..... بقول آندرے ژید کے اتنے ہی عام اور انسانی جتنا کہ شکسپیر اور بالزاک، ڈکنس اور مولیر تھے۔ بیدی اور منٹو نے فنکاری کے بلند ترین مقامات چھونے کے باوجود خود کو عام انسانی سطح ہی پر رکھا۔ وقت کی ستم ظریفی دیکھیے کہ ان کی کوکھ سے جو نسل پیدا ہوئی وہ کاغذ پر قلم اس طرح رکھتی ہے گویا پانچواں وید لکھ رہی ہے۔ ذہن کی رو ایک چیز ہے اور ذہن کا کیڑا دوسری چیز۔ اسطور سازی اور علامت سازی کا ایک BUG ہے جو ہمارے ذہن میں جھاگ پیدا کرتا رہتا ہے۔ افسانہ میں فلسفہ طرازی اور حالاتِ حاضرہ پر تبصرے کو میں ہمیشہ مشکوک نظروں سے دیکھتا ہوں۔ کیوں کہ میں جانتا ہوں کہ یہ ایک TRICKY چیز ہے۔ فلسفیانہ بحث یا سیاسی تبصرہ مشکل مقام پر پہنچے تو افسانہ نگار ڈرائنگ روم میں چائے کی ٹرے بھیج کر بحث کو جب جی چاہے ختم کرسکتا ہے۔ اس کے فلسفہ پر تنقید کی جائے تو وہ کہہ سکتا ہے کہ وہ فلسفی نہیں فنکار ہے۔ اس کی تخلیق کو بطور فلسفیانہ مقالہ کے نہیں بلکہ افسانہ سمجھ کر پڑھی جائے۔ اگر کوئی کہے کہ اس میں افسانہ جیسی تو کوئی چیز ہی نہیں تو نہایت حقارت سے جواب ملے گا۔ ''جس قسم کی کہانیوں کے آپ رسیا ہیں وہ آپ کو BEST-SELLERS میں مل جائیں گی جناب! میرا افسانہ اسطوری ہے جو بنیادی طور پر فلسفیانہ ہوتا ہے۔ اسے سمجھنے کے لیے دماغ چاہیے۔ سادہ لوح آدمی اتنی سی بات سمجھنے سے انکار کررہا ہے کہ جو آدمی اس کے افسانہ کو خام اور فلسفہ کو لچر کہہ رہا ہے وہ تفریحی ناولوں کا رسیا نہیں بلکہ تھامس مان، ہرمن ہیس، آندرے ژید اور دستوئسکی کو پڑھ کر بیٹھا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اساطیر، علامات، اور فلسفہ کو فکشن میں برتنے کے فنکارانہ آداب کیا ہوتے ہیں۔ جشمہ شعور کی تکنک ہو یا علامت پسندی، خام کاروں کے لیے فنِ افسانہ کے لوازمات اور تعمیری ذمہ داریوں سے بچنے کا ایک سہل بہانہ ہے، تخلیقی ضرورت نہیں۔ اگر مجھے خام کاری اور فن کاری میں فرق کرنا ہے تو میں آڑی ترچھی لکیریں بنانے کا حق اسی کو دوں گا جو سیدھی لکیر کھینچنے اور گول دائرہ بنانے پر قدرت رکھتا ہے۔

عظیم ناول میں باغ کی آراستگی اور تراشیدگی نہیں بلکہ جنگل کی نمو اور گھناپن ہوتا ہے۔ کردار نگاری بھی وہی اچھی ہوتی ہے جس میں کردار اشتہار کا خوش پوش اور ڈھلایا آدمی یا بکس میں سے نکالی ہوئی گڑیا نہیں بلکہ بھر

پورنشونما پائے درخت کی مانند ہرا بھرا ہوتا ہے۔ آرٹ میں زندگی کی توانائی صلابت اور WILDNESS ہوتی ہے اورنک سک سے درست سجایا بجیلہ کمرشیل آرٹ اسی توانائی سے محروم ہوتا ہے۔ فکشن کے آرٹ کو زندگی کی آلودگیوں سے پاک کرنے کا جذبہ اپنی جگہ ٹھیک ہے، لیکن اسے خبط نہیں بننا چاہیے ایلیٹ اورژید نے درست کہا ہے کہ خالص ناول نگار تو صرف ایک ہی ہوا ہے۔ سائی مینوں اور سائی مینوں کے یہاں ناول ہر آلودگی سے پاک ہو کر محض کہانی کا ڈھانچہ رہ گیا ہے، اور ان تمام حیات بخش عناصر سے محروم ہے جو ناول کے تجربہ کو بیک وقت آرٹ اور زندگی کا تجربہ بناتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ راب گریے سائی مینوں سے کافی متاثر رہا ہے۔ ناول ایک پورے دور کی زندگی، ہر طبقہ کی معاشرت، ہر مقامی فضا اور ہر شہر کی چہل پہل اور انسانی رشتوں کے تمام پہلوؤں کو اپنے دامن میں سمیٹنے کی توانائی رکھتا ہے۔ کیا بالزاک نے کائناتِ اکبر کے مقابلہ میں کائناتِ اصغر کی تخلیق نہیں کی۔ کیا جائیس نے ڈبلن، ڈرل نے سکندریہ، اور نبیا کوف نے امریکہ کو از سرِ نو دریافت نہیں کیا۔ ٹالسٹائی نے کسان کی جھونپڑی سے لے کر زار کے محل، اور کھیتوں اور مرغزاروں سے لے کر میدانِ جنگ تک کو صفحۂ قرطاس پر پھیلا دیا۔ خاندانی زندگی کے طویل دستاویزی ناول، اشرافیہ متوسط اور محنت کش طبقہ کے ناول SENSIBILITY یا حساسیت کے ناول GOTHIC ناول جو رومانی تحریک سے لے کر فاکنر تک مختلف منازل سے گذرتا رہا ہے، خوفناک ناول جو ہنری جیمس کی TURN OF A SCREW میں ایک نیا ڈائمشن پاتا ہے۔ یوٹوپیا اور فنٹاسی جو ہکسلے آرویل اور لیوس کے یہاں نئے ڈائمشن پیدا کرتے ہیں۔ سائنسی ناول جو TIME MACHINE سے SPACE OPERA تک ایک حیرت ناک سفر طے کرتا ہے، پھر وہ ناول ہیں جو رومانی اور اخلاقی کشمکش، نفسیاتی پیچیدگیوں، فطرتِ انسانی کی بوالعجبیوں اور جنسی جبلّت کی پُراسرار طاقتوں کا بیان کرتے ہیں، بڑے کنواس پر لکھے گئے ایپک ناول ہیں جو زبردست سماجی تبدیلیوں جنگ اور انقلاب اور ایک وسیع تاریخی تناظر میں انسانی صورتِ حال کی ترجمانی کرتے ہیں، چھوٹے کنواس پر لکھے گئے علامتی تمثیلی اور غنائی ناول ہیں، جو داخلی زندگی، رومانی آرزومندی، خواب آفرینی، اور رگِ گل میں دوڑتے ہوئے لہو کی لرزشوں کی مانند نازک اور لطیف احساسات کا بیان بنتے ہیں۔ کوئی کہاں تک گنائے کہ ہر ناول کی اپنی ایک دنیا ہوتی ہے، اپنی فضا، اپنا مزاج اور اپنا ایک اسلوب ہوتا ہے۔ ایک ادبی قاری کے طور پر میری یہ خواہش ہے کہ فکشن کی دُنیا کی یہ رنگارنگی اور تنوع برقرار رہے۔ حقیقت نگاری، علامت پسندی، چشمۂ شعور سب کہانی کہنے کے مختلف طریقے ہیں لیکن ان میں سے کسی ایک کو واحد طریقۂ کار سمجھنا دانشمندی نہیں۔ زندگی اگر محض مشاہدہ نہیں تو محض شعور کی رو بھی نہیں۔ ناول کثافت اور پاکیزگی، نثریت اور شعریت، زندگی، اور فن کے بیچ توازن تلاش کرنے کی کوشش کرتا رہا ہے..... زندگی نہ صرف تراشیدہ یاقوتی لبوں سے عبارت ہے نہ کوڑھی کے گھناؤنے مُنہ سے۔ آنگن کی موری اور چاندنی رات کے بیچ زندگی کے سینکڑوں مظاہر ہیں۔ ان کے بیان کے لیے جن ذرائع اظہار کو استعمال کرنا ہے ان کی طرف ہمیں زیادہ ہوش مندانہ رویہ اختیار کرنا ہوگا۔ اظہار بیان کے جو سینکڑوں وسائل ہم نے ایجاد کیے ہیں انھیں ضائع کرنے کے بجائے ہمیں ان کے بہتر استعمال کا سلیقہ سیکھنا ہوگا۔ ناول کا مخصوص فارم نہ ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ بے ہیئتی یا بدہیئتی کو

معیار بنایا جائے۔ زندگی کی حدود نہ سہی لیکن آرٹ کی چند حدود ہیں اور انسانی تخیّل کی بھی۔ آرٹ شعوری صنعت گری ہے۔ اکتسابی ہے اور زندگی سے بہت کچھ اخذ کرتا ہے۔ کاغذ پر کُرسی نہیں ہوتی لفظ ہی ہوتا ہے جو کرسی کی طرف اشارہ کرتا ہے، آرٹ چیزوں کی طرف اشارہ کرتا ہے، انھیں بیان کرتا ہے اور اس طرح وہ دوسروں کے حوالے ہی سے زندہ ہے۔ اور فکشن تو جونک کی مانند زندگی کا خون چوس چوس کر زندہ رہتا ہے۔ اسی لیے اسالیب کو ترک کرتے وقت ہمیں یہ سوچنا پڑے گا کہ زندگی کو آرٹ میں منتقل کرنے کے تمام وسائل سے محروم ہو کر ہم محض لفظوں کے زندانی نہ بن جائیں۔ جدید اردو افسانہ کا یک سر اپن نتیجہ ہے فکشن کے مختلف طریقوں اور اسالیب سے بے نیازی کا۔ اظہار بیان کے مختلف وسائل کو ہم اس طرح ترک کرتے رہے ہیں کہ بالکل نہتے ہو گئے ہیں۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ ہاتھ کی لڑائی میں توپ گولے کا استعمال نہیں کریں، اور ایک میل کے فاصلے سے بھالا نہیں پھینکیں۔ زیادہ سے زیادہ ہتھیار اور ان کا زیادہ سے زیادہ ہنر مندانہ استعمال، فن کی رنگا رنگی تازگی اور توانائی کے لیے ناگزیر ہے۔

جدید افسانہ کا اسلوب

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

جدید افسانہ کا اسلوب

تجریدی آرٹ کے اِس نادر نمونہ..... یعنی جدید افسانہ کے اونٹ کی سواری حوصلہ شکن صبر طلب اور تھکانے والی ہے۔ یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ اونٹ کون سی کروٹ بیٹھے گا۔ ادب کی شطرنج پر تو وہ صرف دو ورق چلتا ہے اور اپنی اس چال میں مست ہے۔ اس پر تنقید ناممکن ہے کہ دوسرے افسانوں میں تو دوسرے حیوانوں ہی کی مانند ایک دو انگ بانکے ٹیڑھے، ہوتے ہیں۔ یہاں تو اٹھارہ کے اٹھارہ ٹیڑھے ہیں۔ لہٰذا جدید افسانہ کی تمام تر تنقید صفات اور خصوصیات کا بیان ہو کر رہ گئی ہے۔ وہ آپ کو بتائے گی کہ افسانہ میں علامت ہے، اسطور ہے چشمۂ شعور ہے، لیکن قدری فیصلوں سے اجتناب کرے گی۔ یہ نہیں بتائے گی کہ افسانہ اچھا بھی ہے یا نہیں، GENUINE ہے یا FAKE ہے۔ قدری فیصلوں کی عدم موجودگی میں محض صفات اور خصوصیات کا بیان تو ایسا لباس ہے جسے سڈول اور بے ڈول دونوں کو پہنایا جاسکتا ہے۔ ایک کبڑے اور بونے کو بھی جب ایک ہی لیبل کے کپڑے ملتے ہیں تو وہ بھی خود کو جامہ زیب سمجھ کر اترانے لگتا ہے۔ اُسے تو سَند مِل گئی کہ امریکی خاتون نے جو اُردو افسانہ پر ڈاکٹریٹ کر رہی ہیں اس کے افسانہ میں بھی سفر کا اسطور تلاش کرلیا ہے۔ اب بات صِرف اتنی ہو کہ افسانہ میں کردار گھر سے نکل کر بازار صِرف بیڑیاں خریدنے جاتا ہو تو اس چہل قدمی کو اساطیر کے سورماؤں کے ہفت خواں اور GRAIL کی تلاش ثابت کرنا اسطوری نقاد کا دائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ موتیوں کو خزف ریزوں سے الگ کرنا نقاد کا بنیادی فرض ہے۔ لیکن جب نقاد رسالوں میں چھپنے والے تمام افسانوں کا ریوڑ ہانک رہا ہو تو اس سے یہ توقع عبث ہے کہ وہ یہ بھی دیکھے گا کہ فلاں بھیڑ کی اسطور کا سینگ ٹوٹا ہوا ہے علامت کی ٹانگ لنگڑی ہے اور زبان کا اُون بہت دبیز ہو گیا ہے۔ جدید افسانہ کی تنقیص اور تحسین دونوں غیر ناقدانہ ہونے کے سبب حسنِ ظن اور سوءِ ظن کا ملغوبہ ہیں۔ یہ کوئی نہیں دیکھتا کہ جدید افسانہ میں چشمۂ شعور کی تکنک کیسے پریشان بیانی کا بہانہ بنی ہے، علامت نقاب بن گئی ہے اس چشمِ تخیئل کی جو جھانک کے سبب گردوپیش کی حقیقت دیکھنے سے قاصر ہے، شاعرانہ بیان عجز ہے اس ذہن کا جو نثر کے حسن سے واقف نہیں، کہانی سے اجتناب اعتذار ہے اس فنکاری کا جو وقوعہ کی جذباتی اور ڈرامائی پہنائیوں کے بیان پر قادر نہیں۔ محض خصوصیات کا بیان تو ہیئتی تنقید کے ساتھ بھی ناانصافی ہے کیونکہ ہیئتی تنقید فن پارہ کے فارم کے تجزیہ کے ذریعہ اس کی معنویت کا ادراک اور اس کے اچھے بُرے ہونے کا محاکمہ ہے۔ اسی لیے جب نقاد کسی ادبی رجحان یا اسلوبی تجربہ کا تجزیہ کرتا ہے تو اس کے نمائندہ فنکاروں کی اہم تخلیقات کی بنیاد ہی پر کرتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ افسانہ کا علامتی یا اسطوری ہونا اس کے اچھا ہونے کی دلیل وضمانت نہیں۔ اسی لیے نقاد یہ دیکھتا ہے کہ علامت یا اسطور اپنا کام ٹھیک سے کر رہے ہیں یا نہیں۔ وہ افسانوی ساخت اور بافت کا حصہ ہیں

یا محض..... PRETENSE تکنک اور طرزِ بیان کی ظاہری خصوصیات کو اپنانا نقالوں کا پُرانا شیوہ ہے۔ اگر علامتی تکنک اور شاعرانہ طرزِ بیان کا دور دورہ ہے تو نومشقوں اور ترقی کوشوں کے لیے مشکل نہیں کہ اس طرز اور تکنک میں الٹی سیدھی چیزیں لکھ کر افسانہ نگاروں میں نام کھپائیں۔ خلاّق ذہن کو فیشن پرست ذہن سے الگ کرنے میں جب نقاد سے کوتاہی ہوتی ہے تو ادب میں انارکی پھیلتی ہے، اور جدید اردو افسانہ اسی انارکی کا شکار ہے۔ خراب افسانوں سے برگشتہ خاطر ہو کر قاری نے اچھے افسانے تک پڑھنا چھوڑ دیا ہے وہ بہت ہی خراب تنقید ہوتی ہے جو قاری کو خراب اور پوچ ادب پڑھنے پر ورغلائے۔ ہماری تنقیدیں اور تبصرے حوصلہ افزائی کے اعتذار کے تحت یہی کام کرتے رہے ہیں۔ اتنا نہیں جانتے کہ ذوق کی خرابی بالآخر ذہن کے پھوہڑپن اور شخصیت کے بگاڑ اور انحطاط میں منتج ہوتی ہے اور سماج بدذوقوں اور کج فکروں کا انبوہ بن جاتا ہے۔ ایک طرف تو ہمارے نئے افسانے اتنے نحیف ہیں کہ لیتھو کے پتھر تلے ہی دم توڑ دیتے ، ہیں، اور دوسری طرف علامت، اسطور اور چشمۂ شعور کی وہ لن ترانیاں ہیں جو تنقید کی بجائے جواں مرگ کا کتبہ یا تعزیتی مدح سرائی معلوم ہوتی ہیں۔ زمانی قیود سے بلند ہونے کی بات اپنی جگہ ٹھیک ہو یا نہ ہو لیکن ہم جانتے ہیں کہ ہمارے جن افسانہ نگاروں کے متعلق یہ بات کہی جا رہی ہے انھیں تو گھڑی دیکھنا بھی نہیں آئی۔ جن لکھنے والوں کو زبان پر اتنا بھی عبور نہ ہو کہ آنگن کی موری کا فنکارانہ بیان کر سکیں،۔ ان کے لیے مکان کی قید سے آزاد ہونے کا مطلب ہے جنگل کھنگالنا اور پہاڑ الانگنا۔ یعنی حقیقت پسند بیانیہ جسے صدیوں میں سینکڑوں خلاق دماغوں نے ایک ایک شے اور ایک ایک احساس کے نازک ترین اظہار کے لیے تشکیل کیا ہے، اس بیانیہ کے ٹھاٹھیں مارتے سمندر کو ایک چھلانگ میں پار کر کے، اس بات پر قانع ہو جانا کہ الف کا جنگل میں جانا اور ب کا پہاڑ چڑھنا زبان و بیان کے خلاّقانہ استعمال کا وہی نمونہ پیش کرتا ہے جو فلابیر، ٹالسٹائی، بالزاک، چیخوف، موپاساں، منٹو، بیدی اور کرشن چندر کے اس بیانیہ میں نظر آتا ہے، جس میں ایک ایک گھر، ایک ایک گلی، گانو شہر، صحرا جنگل پہاڑ اور سمندر کی بولتی ہوئی جزرس تصویریں قید ہیں۔ ایک شہزادہ جس نے راج پاٹ کو ٹھوکر مار کر فقیری اختیار کی ہے بظاہر تو اس فقیر ہی کی مانند نظر آتا ہے جو لنگوٹی میں پیدا ہوا تھا، لیکن دونوں کی فقیری میں بہت فرق ہے۔ جدید افسانہ فاقہ کشی کو روزہ داری کا نام دیتا ہے اور قلاّشی کو بے نیازی ثابت کرتا ہے۔ کردار کا نام دینا بہت مشکل ہے، کیونکہ نام کردار کی انفرادیت کا تعیّن کرتا ہے اسی لیے سوگندھی کی جگہ شبانہ، گھیسو کی جگہ غیاث احمد اور بابو گوپی ناتھ کی جگہ روح اللہ نہیں لے سکتے۔ الف لام میم کی جگہ حروفِ ابجد کا ہر حرف لے سکتا ہے۔ الف کا پہاڑ اتر کر وادی میں داخل ہونے اور کردار کا نانک شاہی اینٹوں کی سڑک پار کر کے نقش بندی خاندان کی حویلی یا مارواڑی آڑھتیوں کے راجستھانی گھر میں داخل ہونے میں جو فرق ہے وہی حکایتی بیانیہ اور تخیلی اور تخلیقی بیانیہ میں ہے۔ یہ ممکن ہے کہ وہ جو پہاڑ چڑھ رہا ہو وہ دیوتاؤں سے رموزِ حیات پوچھنے جا رہا ہو اور وہ جو سیڑھیاں چڑھ رہا ہو اس کا مقصد محض رنڈی بازی ہو، لیکن دونوں میں سے اچھی فنکاری کا نمونہ کون سا ہے اس کا تعیّن اس بات پر ہوگا کہ چڑھائی کے بیان میں زبان و بیان کے جوہر کون سے افسانہ میں کھلتے ہیں اور کون سی چڑھائی تخیّل کے تخلیقی امکانات کی صحیح جولانگاہ ثابت ہوتی ہے، اگر افسانہ میں پہاڑ محض پہاڑ ہے۔ یعنی حکایتی بیانیہ کا اسمِ عام تو اس میں

اور کرشن چندر کے افسانوں کے گل پوش وادیوں میں گھرے ہوئے برف پوش پہاڑوں میں فرق کرنا ضروری ہوگا۔ پنسل سے سلسلۂ کوہ بنانا آٹھویں جماعت کے بچّوں کی ڈرائنگ کی ابتدائی مشق ہے۔ جب کہ رنگوں میں ہمالیہ کے پہاڑوں کے منفرد حسن کو گرفت میں لینا رورِک کا آرٹ ہے۔ کرشن چندر کو لفظوں کے آہنگ اور شیرینی کا خیال کرنا پڑتا ہے۔ ایسے پرندوں کا ذکر کرنا پڑتا ہے جن کے نام میں سنگیت ہو۔ پھولوں کے بیان کے لیے ایسی زبان استعمال کرنا پڑتی ہے جس میں رنگوں کا فشار ہو۔ درختوں کی سرسراہٹ اور ہری دوب کی ملائمت کے لیے ایسی زبان استعمال کرنا پڑتی ہے جو ہمارے سامعہ اور لامسہ کے حواس کو جگاتی ہے۔ الفاظ رنگین تتلیوں کی طرح اڑتے ہیں اور جھرنے کے شیتل جل کا مدّھم سُریلا سنگیت پیدا کرتے ہیں۔ الفاظ کے آبگینوں میں تصویر کو اتارنے کے لیے تخیل وادیِ گُل پر رنگین تشبیہوں کے جال پھینکتا ہے اور دھند میں لپٹی ہوئی برف پوش چوٹیوں پر استعاروں کی کمند ٹوٹتی ہے یہ جادو ہے۔ تخیل کا اعجاز۔ آرٹ کی معراج۔ یہاں زبان کا استعمال اپنی حساس ترین اور شدید ترین سطح پر ہوتا ہے۔ ہر لفظ بجلی کے تار کی مانند بے مثال، حاضراتی طاقت کی لہروں سے کپکپاتا ہے۔ اس کے مقابلہ میں جدید افسانہ کے الف کا پہاڑ چڑھنا اور میم کا پہاڑ اترنا زبان و بیان کو آٹھویں جماعت کے بچّوں کی مضمون نویسی کی سطح پر لے آتا ہے۔ ایک طریقۂ کار کو ترک کرنے کا مطلب ہے کہ فنکار کو اس طریقۂ کار پر دسترس ہے لیکن وہ اب اس کے بدلے ہوئے احساس کی ترجمانی کے کام کا نہیں رہا۔ منٹو نے رومانی افسانے لکھے لیکن پھر اس نے اس طرز کو ترک کیا، اور حقیقت نگاری کا زیادہ پختہ طریقۂ کار اختیار کیا۔ ترک و قبول کا یہ جدلیاتی عمل نئے افسانہ نگاروں میں نہیں ملتا۔ جائس نے نہایت صاف ستھری علامتی کہانیاں لکھی ہیں اور پکاسو نے نہایت خوبصورت PORTRAITS بنائے ہیں۔ جائس کی بعد کی نئی لسانی تشکیلات اور پکاسو کی تجریدی مصوّری تخلیقی عجز کی نہیں، بلکہ انحراف کی نشانی ہیں۔ نئے لکھنے والوں میں ایسا کوئی انحراف ناپختہ سے پختہ طرز کی طرف پیش قدمی، نئے احساس کے لیے نئے اسلوب کی تلاش کی کوئی کشمکش نہیں ملتی۔ ایسا لگتا ہے کہ احساس اور اسلوب دونوں انھیں بنے بنائے مِل گئے ہیں۔ وہ نثر میں شاعری اس لیے کر رہے ہیں کہ وہ اچھی نثر نہیں لکھ سکتے۔ آڑی ترچھی لکیریں اس لیے بنا رہے ہیں کہ سیدھی لکیر بنانے پر قدرت نہیں۔ کرشن چندر، قرۃ العین حیدر اور راجندر سنگھ بیدی سبھی کے اسالیب شاعرانہ ہیں لیکن سب میں بنیادی فرق ہے۔ نثر کا اپنا ایک بنیادی حسن ہے جو شاعری کے حسن سے مختلف ہے، اور اپنی انتہائی شکل میں وہ شاعری کے حسن کو پہنچ جاتا ہے لیکن رہتا ہے نثر ہی کا حسن۔ یہ شاعرانہ شدّت بیدی کے اسلوب کی نمایاں صفت ہے جو ادبِ لطیف کی تخلیجی شاعری، کرشن چندر کے شاعرانہ پن اور قرۃ العین حیدر کی پُر اسرار تہذیبی فضاؤں کی بخشیدہ غنائیت سے بالکل مختلف ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کا اسلوب ان اسالیب سے کن معنوں میں انحراف ہے یہ میں ابھی تک نہیں جان سکا۔ مجھے تو یہ ادبِ لطیف ہی کی بھونڈی نقل معلوم ہوتا ہے۔ افسانے نثری شاعری کے تراشے ہیں اور خراب شاعری سے خراب تر نثر کی پردہ پوشی کا کام لیا گیا ہے۔ رہا تخلیقی حسیّت کا سوال تو آرٹ میں احساس اظہار سے الگ چیز نہیں ہوتا۔ فنکار ایک بنی بنائی دنیا میں آنکھ کھولتا ہے اور انہی حالات میں جیتا ہے جن میں دوسرے لوگ جیتے ہیں اس کے احساس کو خصوصی طور پر فنکارانہ بنانے کے لیے اللہ تعالیٰ کوئی خاص حالات پیدا نہیں کرتا۔

فنکارانہ اظہار پانے کے بعد ہی اس کا احساس اپنی قدر پیدا کرتا ہے۔ اظہار ناقص ہے تو احساس بھی ناقص رہتا ہے۔
نیا افسانہ کون سی روایت کی آخری کڑی، کون سے اجتہاد کی پہلی سیڑھی ہے کوئی نہیں جانتا، افسانہ کے رسمیہ عناصر کے خلاف اس کی بغاوت بھی بے معنی ہو جاتی ہے کیونکہ یہ عناصر روایتی افسانوں کی بھی اساس نہیں رہے۔ چیخوف کے یہاں پلاٹ کی وہ اہمیت نہیں جو او ہنری کے یہاں ہے۔ منٹو کے یہاں کہانی افسانہ کا تمام بار اٹھاتی ہے، بیدی کے یہاں نہیں۔ بنبا کوف اور جان اپڈائک دونوں بڑے ناول نگار ہیں، لیکن بنبا کوف کے یہاں پلاٹ کی وہ اہمیت نہیں جو جان اپڈائک کے یہاں ہے۔ شعور کی رو اور ہوش مندی کے ناولوں میں کردار نگاری نہیں ہوتی کیونکہ کردار عمل سے پہچانا جاتا ہے اور یہ دونوں قسم کے ناول ہوش مندی اور شعور کا بیان ہوتے ہیں۔ کردار اور کہانی نہ سہی لیکن آنکھ گردو پیش کی دنیا کو نہایت باریک اور بسیط ڈھنگ سے دیکھتی ہے اور ذات کی گہرائیوں میں بہت دور تک جاتی ہے۔ ناول میں خارجی دنیا کی معنی خیز جھلکیاں اور داخلی دنیا کی نازک اور لطیف جذباتی لرزشوں کا آب و رنگ ہوتا ہے۔ ناول بہر صورت ان دونوں دنیاؤں کے بیچ کا رابطہ رہتا ہے اس رابطہ کو نباہنے کے لیے ناول نگار کسی ایک طریقۂ کار یا اسلوب کی بجائے مختلف اسالیب کا استعمال کرتا ہے۔ خارجی دنیا حقیقت پسند، جزئیات نگار، طنزیہ، مزاحیہ، حاضراتی مرقع ساز، اسلوب کا اور داخلی دنیا شاعرانہ، غنائی، علامتی اور مفکرانہ اسلوب کا تقاضا کرتی ہے۔ پروست، جائس، بیکٹ، ورجنیا ولف اور دوسرے لکھنے والوں میں ان اسالیب کی کارفرمائی ہے اور ان کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ لیکن ان کے ناول، ناول ہی رہتے ہیں۔ رومان،، داستان، تمثیل اور فنتاسی نہیں بنتے۔ نہ ہی شاعری کے نمونے اور ادب لطیف کے ملغوبے بنتے ہیں۔ ان پر تنقید انھیں ناول سمجھ کر ہی کی جاتی ہے۔
اُردو کا جدید افسانہ داستان، حکایت اور فنتاسی بنا تو داخلی دنیا سے ربط کھو بیٹھا افسانوی تنقید کی روایت اب اس کی پرکھ کی کسوٹی بننے سے معذور ہے، اور داستان اور فنتاسی کی تنقید کی کوئی معتبر روایت نہیں کیونکہ ناول نے داستان کو ختم کیا اور فنتاسی ناول کے مقابلہ میں حد درجہ اسفل چیز ہے اور صرف سائنس فکشن میں سانس لیتی نظر آتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ نئے افسانہ نگار سے اجتہاد بن نہیں پڑا، اور نہ پلاٹ، نہ کہانی، نہ کردار نگاری، نہ ہی زمان و مکان کی قید کے اس کے سامنے کوئی ایسی جامد اور مجرّ رسومات تھے جو اس کے لیے نقطۂ انحراف کا باعث بنتے۔ انحراف اور اجتہاد دونوں سے محروم نیا افسانہ نگار نہ تو پُرانے فارم ہی کو کوئی تازگی دے سکا نہ نیا فارم ایجاد کر سکا۔ ہیئت پرست دور کی یہ بے ہیئتی بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ آج ہر چیز افسانہ کے عنوان سے چلتی ہے۔ نثری نظم، انشائیہ، ادب لطیف، فکر نیم شبانہ، اعترافات، خود کلامی، ڈائری کے شاعرانہ اندراجات، تاثرات، کھولتے جذبات کا بے محابا اظہار،، حشیش کے نشہ کی ذہنی کیفیات، حکایت، اسطور، تمثیل، کھینچا ہوا استعارہ یا علامت، سب کچھ افسانہ کے ذیل میں جاتا ہے۔ مغرب میں اسی سبب سے افسانہ کو مشکوک نظروں سے دیکھا گیا ہے کہ اس میں اسلوبیات کے نت نئے انوکھے تجربات کی جو گنجائش ہے وہ ناول کے وسیع کنواس میں نہیں۔ اس لیے مغرب کے نقاد یہ بات پسند نہیں کرتے کہ افسانہ اور ناول کا ذکر ایک ہی سانس میں کیا جائے جیسا کہ ہم کرتے ہیں وہ بورجس کے افسانوں کی جمالیات کو ناول کی جمالیات سے الگ رکھنا پسند کرتے ہیں، اور مختصر اور طویل فن پاروں کو گڈمڈ نہیں کرتے۔ اسی

لیے مغرب میں ایواں گارد کے تجرباتی فن پاروں کے باوجود بالزاک اور ڈکنس کی روایت مرنے نہیں پائی، اور گو آئے دن ناول کی موت کا اعلان ہوتا رہتا ہے لیکن آئے دن ایک سے ایک اچھی ناولیں منصۂ شہود پر آتی رہتی ہیں۔ ہمارے یہاں تو ایک بھی تجرباتی ناول نہیں لکھا گیا جب کہ مغرب میں بالزاک اور ڈکنس کی روایت سے الگ تجرباتی ناولوں کی ایسی ریل پیل ہے کہ انھیں سمجھنے کے لیے ایک نئی جمالیات کی داغ بیل پڑی ہے۔ بیکٹ، جان بارتھ، راب گرئے، ناتالی ساروت، ولیم گیس، جان گارڈنر، جوانا بارنز اور دوسرے بے شمار لکھنے والوں کے اجتہادات نے ناول کی فضائیں بدل دی ہیں۔ صاف بات ہے کہ ان کے غیر معمولی تخلیقی تجربات کا اُن افسانوں سے کچھ لینا دینا نہیں جو ہمارے رسالوں کا ایندھن ہیں۔ ناول لکھنا ہی ایک فارم کے ڈسپلن کو قبول کرنا ہے۔ ان لوگوں کا ناول پُرانے ناول سے بہت مختلف ہے۔ لیکن اس کا اپنا ایک فارم ہے۔ ہمارے افسانوں کی طرح بے ہیئت ہونے کا مطلب ہے افسانوی مواد کو فارم کے ڈسپلن سے آزاد کرنا جو پھوہڑپن اور خراب فنکاری ہی نہیں کھلی انارکی ہے۔ ایسی انارکی میں میڈیوکریٹی کو ہر نوع کے دھاندلی پن کا پروانہ مِل جاتا ہے۔ افسانہ کے نام پر لکھی جانے والی چیزوں کی جو فہرست میں نے اوپر گنوائی ہے اور جس میں مزید اضافہ کی گنجایش ہے، وہ ایک ایسی صِنفِ سخن کا تقاضا کرتی ہے جس میں انشائیہ، نثری شاعری، ادب لطیف، اور افکارِ پریشاں کی سمائی ہو۔ ایسی صِنف ہمارے یہاں نہیں ہے۔ فرانسیسی ادب میں ہے جسے RECITE کہتے ہیں چنانچہ نئے افسانہ نگاروں نے اپنی دھماچوکڑی کے لیے مختصر افسانہ کی بساط الٹی۔ یہ لوگ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں ہی نہیں۔ اُن کا تعلق کسی دوسری ہی ادبی جنس سے ہے۔ خود کو افسانہ نگار ثابت کرنے کے لیے انہوں نے افسانہ کی تعریف سے ان تمام عناصر کو دیس نکالا دیا جو افسانہ کے عناصر ترکیبی تھے لیکن جن سے ان کی تحریریں خالی تھیں۔ انھوں نے کہا کہ کہانی پن ضروری نہیں، کردار نگاری ضروری نہیں، واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، منظر نگاری، خارجی اور باطنی حقیقت کی عکاسی، گردوپیش کی دنیا کی آئینہ داری، تہذیبی فضائیں زماں و مکاں کے بندھن کچھ بھی ضروری نہیں۔ افسانہ نگار نے ہر نوع کی فنی ذمہ داری قبول کرنے سے انکار کردیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہر نوع کا رستا ہوا گدلا مواد، ہر قسم کی ناپختہ ذہن کی لرزش، ہر طرح کا بے ہنگم سوچ بچار افسانہ کی سرخی پانے لگا۔ یہ آرٹ ہے ہی نہیں، بلکہ سناب، فونی، اور میڈیوکریٹی کا پھیلایا ہوا کوڑا کرکٹ ہے۔ اس کوڑے کو آرٹ ثابت کرنے کے لیے ان کے حواری نقادوں نے کہانی پن،، کردار نگاری، شعور کی رو اور زمان و مکاں کے وہ مباحث چھیڑے جو پروست جائس، بیکٹ، اور بارتھ کی ناولوں کے لیے سچ تھے لیکن ان لوگوں کے لیے سراسر غیر متعلق تھے۔ بیکٹ اور جان بارتھ تو کہانی نہ کہ کرا تا کچھ دیتے ہیں کہ کہانی کے نہ ہونے کا احساس ہی نہیں ہوتا، بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر وہ کہانی کہتے تو جو کچھ وہ دے رہے ہیں وہ دے ہی نہ سکتے۔ نئے افسانہ نگاروں کے پاس [illegible] نیم تجلجی جذباتیت، طفلانہ فنتاسی، اور ناقابل برداشت غیر تخیلی نثری شاعری کے سوا ہے ہی کیا جو افسانہ کے عناصر ترکیبی کا نعم البدل بنے۔ ہمارے نقادوں کو تحریمات تراشنے کا بڑا شوق ہے۔ شعور کی رو علامت اور اسطورنئی تحریمات ہیں۔ لیکن کیا وہ ایک افسانہ ایسا بتا سکتے ہیں جو شعور کی رو کی تکنک میں لکھا گیا ہو۔ پھر یہ تکنک نقشِ سلیمانی نہیں کہ جس کے پاس ہے اسے کسی اور چیز کی ضرورت

نہیں۔ کیا جائس اور پروست کے پاس صرف یہ تکنک ہے؟۔ کیا اس تکنک کا استعمال نئے افسانہ نگاروں کی امتیازی شناخت ہے۔ جان اپڈائک جو پلاٹ اور کردار کی ناولیں لکھتا ہے، اس کے یہاں دیکھیے اس تکنک سے اس نے کیا کیا کام نکالے ہیں۔ ہم نے اس تکنک کا کوئی استعمال نہیں کیا۔ اُسے محض VULGARIZE کیا ہے۔ سپاٹ، سطحی، غیر منظم فکر کو کھپانے کا کوئی وسیلہ تو چاہیے۔

خاشاک کے اس ڈھیر کو کھپانے کے لیے علامتی افسانہ کا لیبل بھی بڑا کارگر ثابت ہوا ہے۔ لوگ بھولتے ہیں کہ افسانہ کا ذکر کیا۔ شاعری کے لیے بھی ضروری نہیں کہ وہ علامتی ہو۔ دنیا کی بہترین شاعری استعاروں اور شعری پیکروں سے اپنا کام نکالتی رہی ہے۔ علامتی طریقۂ کار آرٹ کا واحد طریقۂ کار نہیں یہ بھی لازم نہیں آتا کہ علامتی افسانہ اچھا افسانہ بھی ہو۔ علامات فارسی قصائد کے قافیے نہیں ہیں کہ ایک کے بعد دوسری سوجھتی چلی جائیں۔ علامت سازی کا عمل قطعی غیر شعوری ہے اور اعلا ترین تخیل کے شدید ترین تخلیقی لمحات میں کوئی ایسی علامت جنم لیتی ہے جو اس اندھیرے کو منور کرتی ہے جس میں استدلالی فکر کو راستہ نہیں سوجھتا۔ دنیا میں اچھے علامتی افسانوں اور ناولوں کی تعداد بہت زیادہ نہیں۔ لیکن جدید اُردو افسانہ نے عالمی ادب کی اس کمی کو پورا کر دیا ہے کیونکہ ہر افسانہ علامتی ہے، اگر علامتی بھی نہ ہوا تو اس کے پاس دوسرا ہے ہی کیا جو اس کے ہونے کا جواز بنے۔ کہانی کردار وغیرہ تو پہلے ہی ٹاٹ باہر کر دیے گئے تھے۔ لہٰذا علامتی ہونا اس کے لیے اتنا ہی ناگزیر ہے جتنا فاتر العقل کے لیے پہنچا ہوا ولی ہونا۔ یہ بھی نہ ہوا تو لوگ پتھر ماریں گے۔

لہٰذا ہر جدید افسانہ علامتی ہے اور تنقید میں علامتی اظہار کی اتنی ہی دھوم دھام ہے جتنی مارکسی تنقید میں اشتراکی حقیقت نگاری کی تھی۔ آپ کہیے کہ افسانہ مشکل، مبہم یا مہمل ہے تو جواب ملے گا، ہوگا۔ کیونکہ علامتی ہے۔ آپ کہیے کہ افسانہ بور ہے تو جواب ملے گا، میں تو علامتی کہانیاں لکھتا ہوں، دلچسپ کہانیاں نانی اماں سے سنیے۔ علامت گویا اونچی ایڑی کا وہ جوتا ہے جس سے ہر بدزیب بدصورت بونا اپنا قد دو انگل اونچا کرنا چاہتا ہے۔ علامت تحریم ہے----- 'سنیاسی کی وہ لنگوٹ جو سنساری کی خوبصورت پتلون پر اس وجہ سے فضیلت کا دعوا کرتی ہے کہ اس کے ہونے سے آدمی کچھ نہیں تو کم از کم علامت کا پکا کہلاتا ہے۔ لیکن کوئی پوچھے علامت ہے کہاں؟ علامت کے نام پر نشان، استعارہ، تمثیل سب چلتے ہیں۔ ندی کے کنارے سوکھے ببول پر گدھ بیٹھا ہے۔ ایک ہی جملہ میں علامتوں کے تین کبوتر اڑا دیے اور افسانہ کی ٹھڈی پکڑ کر کہا۔''ماشاءاللہ! اب تم بھی علامتی ہو رہی ہو۔''نقاد تو صبح ہوتے ہی قلم کان پر دھر کر نکلتے ہیں کہ علامتوں پر کوئی مضمون لکھوائے تو ان سے لکھوائے، کیونکہ انیس کو شیکسپیر، اور سوگندھی کو اینا کارے نینا ثابت کرنے والوں کے خلیفے ایسے تمام داؤ پیچ جانتے ہیں کہ مولویانہ تمثیل بھی فنکارانہ علامت نظر آنے لگے، اور سوکھا ببول اندر سے کھوکھلا وہ آدمی بن جائے جو طوبی کے سایہ سے نکلا تو زیتون، کھجور اور برگد،..... عیسائیت اسلام اور بدھ مت-----' کے سایوں میں کھلتا اب گنگا کنارے کھڑا علامت کی خدمت انجام دے رہا ہے۔ آپ نے سوچا کہ شہر اب شہر نہیں رہا ہے، لاشوں کا شہر بن گیا ہے پتھروں کا شہر بن گیا ہے، درندوں کا شہر بن گیا ہے، مردہ خانہ، شمشان اور قبرستان بن گیا ہے، پاگل خانہ یا بیماروں کا اسپتال، یا جانوروں کا مذبح بن گیا

ہے، یا عہد نامۂ عتیق کی وہ بستی جس میں موت چلاتی پھرتی ہے، یا جس پر کوئی آسمانی آفت، یا پُر عتاب پیغمبر کی لعنت یا کوئی وبا نازل ہوتی ہے، یا کسی جوگی کے شراپ یا کسی راجا کے پاپ کی سزا کے طور پر کوئی مہیب جانور کی، یا آسیب کی یا کوہِ ندا کی آواز گونجتی رہتی ہے۔ آپ نے ایسا سوچا اور کوئی افسانہ لکھا تو افسانہ نہ تو علامتی بنے گا نہ اسطوری بلکہ محض ایک مماثلت کی RHETORIC کا نمونہ ہوگا۔ پتھروں کے شہر میں آپ کا کام ہر چیز کو پتھر اور وبا زدہ شہر میں ہر گھر کو ویران اور ہر آدمی کو ہراساں بتانا ہوگا۔ موت کو چلاتے اور گدھوں کو منڈلاتے بتانا مشکل کام نہیں کیونکہ فنتاسی میں تخیئل آزاد ہوتا ہے اور آرٹ کا ڈسپلن قبول نہیں کرتا۔ اسی لیے وبا زدہ شہر کا خالی ہونا اور ٹالسٹائی کی ناول ''جنگ و امن'' میں ماسکو کا خالی ہونا کے درمیان زمین آسمان کا فرق ہے۔ پہلے میں تعمیم ہے، دوسرے میں تخصیص۔ ہر داستان کا آفت زدہ شہر ایک ہی طریقہ سے خوف زدہ اور خالی ہوتا ہے اور اس کا بیان یکساں ہوتا ہے، جب کہ ماسکو کی بپتا اپنی بپتا ہے، دوسرے شہر کی نہیں۔ اور اس کا بیان ایک منفرد تخیئل کی چھاپ لیے ہوئے ہے اور بھڑوں کے چھتے کا استعارہ اس انفرادیت پر خطِ توثیق ثبت کرتا ہے۔ اب دوسرے فنکاروں کو دوسرا طریقہ اور دوسرا استعارہ اپنانا ہوگا۔ یہی سبب ہے کہ حقیقت پسند افسانہ انفرادیت کا ضامن ہے۔ بمبئی کرشن چندر اور منٹو دونوں کے یہاں ہے لیکن دونوں کے یہاں اس کی الگ تصویر ہے اور دونوں کے ہر افسانہ میں بمبئی کی جھلک دوسرے افسانہ سے مختلف ہے۔ ہر افسانہ اور ناول میں کار اور ٹرین دوڑتی نظر آئے گی لیکن ہر ایک کا بیان دوسرے سے الگ ہوگا۔ اگر یہ رنگا رنگی نہ ہو تو اقتصادیات کی کتاب کی طرح ہر ناول کو ہاتھ میں لیتے وقت آدمی کا دل گھبرا اٹھے کہ ایک ہی طرح کے لوگوں ے ایک ہی طرح کے مسائل، اور ایک ہی طرح کے گھر، فرنیچر بازار سڑک اور دکانوں کا ذکر ہوگا..... اقتصادیات کے مسائل اور اعداد و شمار کی طرح یک رنگ، ہم پڑھ کر کیا کریں گے۔

لیکن ہم جانتے ہیں کہ ہر ناول اور افسانہ کی اپنی ایک منفرد دُنیا ہے۔ جدید افسانہ اسی انفرادیت سے محروم ہے۔ وہ جدید تمدّن جدید شہر اور جدید انسان کا افسانہ نہیں رہا، ایک داستانی شہر اور داستانی فضا کا افسانہ بن گیا ہے۔ داستان اور حکایت کی سادگی سے الگ ہو کر ناول نے جس آرٹ کو صدیوں میں ٹالسٹائی، فلابیر، بالزاک، دستوئسکی، ڈکنس، لارنس، نبا کوف اور اُپدائک جیسے صناعوں کے ہاتھوں پر دان چڑھایا تھا، اسے ٹھکرا کر جدید افسانہ پھر حکایت اور داستان کے سادہ اسلوب کی طرف پلٹا ہے۔ یہ سادہ لوحوں کے ہاتھوں سوفسطائیت کی شکست ہے، جو بھانڈوں کے ہاتھوں شیکسپئر، ابسن اور شا کی ڈرامائی روایت کی شکست سے مختلف نہیں۔ اس انحراف کا ایک ہی جواز ہوسکتا ہے کہ داستان یا حکایت جدید دور کی تمثیل بنے، یہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ افسانہ نگار محسوس کرے کہ جدید دور کے مسائل ایسے ہیں کہ حقیقت پسند طریقۂ کار ان سے نپٹنے سے معذور ہے اور صرف تجریدی، داستانی، حکایتی اور اسطوری طریقہ پر ہی انہیں تخلیقی ادب کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ ایسی ناگزیریت ہی انحراف کو حق بجانب ثابت کرسکتی ہے۔ لیکن افسوس ہے کہ جدید افسانہ اِسی ناگزیریت کا برہان نہیں بنا۔ فرد کے وجودی، مابعد الطبیعاتی اور روحانی آشوب کے مسائل کے لیے عموماً علامتی اور حکایتی یعنی PARABLE کا طریقۂ کار سود مند ثابت ہوتا ہے جیسا کہ کافکا، جائس اور بیکٹ کے یہاں نظر آتا ہے۔ ہمارے یہاں انتظار حسین اس کی اچھی مثال ہیں۔ فرد

کے اخلاقی سماجی اور سیاسی مسائل حقیقت پسند، طنزیہ، ڈرامائی طریقۂ کار کا مطالبہ کرتے ہیں جو اجتہادات سے گذرنے کے بعد زہرناک ظرافت، تاریک طربیہ، چشمۂ شعور، مونتاژ، اور کولاژ، رپورتاژ اور پاپ آرٹ اور ماس میڈیا کی مختلف تکنکوں اور اسالیب کا استعمال کرسکتے ہیں۔ خاطر نشان رہے کہ حقیقت نگاری ایک طریقۂ کار ہے جو اپنے مقصد کے لیے بے شمار اسالیب اور تکنکوں کا استعمال کرتا ہے۔ یہ ہماری بدقسمتی ہے کہ ہم نے ان امکانات کو کھنگالنے کی کوشش نہیں کی۔

سماجی ہیرو نے سماجی ناول، انفرادیت پسند ہیرو نے ہوش مندی اور چشمۂ شعور کا ناول، جدید انٹی ہیرو، یا ہپ یا بم یا برہم نوجوان نے پکارسک ناول کے طریقۂ کار کو اپنایا۔ جیک کیرواک امریکی ہائی ویز کا BUM ہے-----والٹ وہٹ مین کے کشادہ راستوں کے نغمہ کا فارڈ ایڈیشن۔ گویا روایاتی ناول میں جدید ترین تجربات کے لیے گنجایش نکالی گئی۔ اُردو کے جدید افسانہ کا ہیرو کون ہے؟ میرا خیال ہے خود افسانہ نگار جو اپنی ذات میں نہ باغی ہے نہ انقلابی، نہ ہپ ہے نہ بم نہ برہم، محض ایک کنفیوزڈ فنکار ہے جو نہ اپنے اندرونی احساس کا عرفان رکھتا ہے نہ اس ڈرامے کو دیکھ سکتا ہے جو فرد اور سماج کے تصادم سے اخلاقی، طبقاتی اور سیاسی سطح پر وجود پذیر ہورہا ہے۔ اسی لیے وہ تکنک سے طاقت آزمائی میں اپنی پوری انرجی ضائع کرتا ہے، نہیں جانتا کہ کیا چاہتا ہے اس لئے کہنے کے طریقوں میں لفظ کو الجھاتا ہے۔ اپنی ذات کا عرفان حاصل کیے بغیر، گہرے مطالعہ اور شدید ریاضت کے بغیر فارم ہاتھ نہیں لگتا، اور فارم ہاتھ نہ آئے تو تکنکوں کا جھمیلا اور اسالیب کا ملغوبہ سامنے آتا ہے جو آرٹ نہیں نان آرٹ ہے۔ آرٹ مطہر، نستعلیق، سڈول اور خوبصورت ہوتا ہے۔..... مبہم، مشکل اور پیچیدہ ہونے کے باوصف، تہہ دار علامتی اور اسطوری ہونے کے باوجود۔ اسی لیے لوگ ایلیٹ اور جائس کے لیے اپنی زندگیاں وقف کردیتے ہیں۔ غوطہ زن انہی پانیوں میں غوطہ لگاتے ہیں جہاں گوہر ملنے کی امید ہوتی ہے، جوہڑوں میں لت پت ہونا ان کا شیوہ نہیں۔ شفاف اور گدے پانی کی پہچان سطح پر سے ہی ہوجاتی ہے، انھیں لیبارٹری میں لے جانے کی ضرورت نہیں ہوتی۔

کہا جاتا ہے کہ جدید افسانہ کی زبان اپنے پیش رو افسانہ کے مقابلہ میں زیادہ علامتی، استعاراتی اور اسطوری ہونے کے سبب شاعری کی زبان سے زیادہ قریب ہوگئی ہے۔ مجھے اس رائے سے سخت اختلاف ہے۔ اختلاف کی وجہ یہ نہیں کہ میں نثر اور شعر کی بکتر بند تقسیم کا قائل ہوں۔ میں تو بڑے شاعر اور بڑے افسانہ نگار کے نابغہ کو نوعیت کے اعتبار سے ایک ہی خیال کرتا ہوں اور ایڈمنڈ ولسن کے اس خیال سے متفق ہوں کہ جہاں تک جینس کا تعلق ہے فلابیر اور ڈانٹے میں بہت فرق نہیں۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوتا ہے کہ افسانہ اور شاعری کی ٹوٹتی حدوں کا سلسلہ بہت پہلے سے، فلابیر کے زمانہ سے شروع ہوچکا تھا۔ آخر ہم ایذرا پاؤنڈ کا یہ قول کیوں یاد نہیں رکھتے کہ جدید زمانہ میں شاعری کرنے کے لیے ضروری ہے کہ آدمی فلابیر کی نثر کے حُسن سے واقف ہو۔ لگ بھگ یہی کیفیت موپاساں کے نثری اسلوب کی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شاعری میں زبان کا تخلیقی استعمال اپنی بہترین اور شدید ترین شکل میں ہوتا ہے لیکن فکشن کی زبان کا پھیلاؤ زندگی کے پھیلاؤ کے برابر ہوتا ہے اور الفاظ کے اس ٹھاٹھیں مارتے سمندر کو تخلیقی تخییل کی گرفت میں لینا فی نفسہ ایک بڑا کارنامہ ہے۔ طلسمِ ہوش ربا میں زبان کے بحرِ

ذخار کا نظارہ ہی ایسا مبہوت کن ہے کہ آدمی آئینہ حیرت بن جاتا ہے۔ داستانوں کے مقابلہ میں حقیقت پسند فکشن میں زبان کا دامن سمٹ گیا ہے۔ پھر بھی حقیقت پسند فکشن کا کنواس اتنا وسیع رہا ہے کہ زبان پر غیر معمولی قدرت کے بغیر کسی کا ناول نگاری کے میدان میں قدم رکھنا تصوّر نہیں کیا جاسکتا۔ نذیر احمد، مرزا رسوا اور پریم چند سب سے پہلے تو اپنی زبان ہی کا لوہا منواتے ہیں۔ یہی حال منٹو، کرشن چندر، بیدی، عصمت، اور غلام عباس کا ہے۔ موقع محل کے مطابق ان کا ڈکشن بدلتا ہے اور گو ایک افسانہ ان کے پورے ذخیرۂ الفاظ کی نشان دہی نہ کرتا ہو لیکن ان کے تمام افسانوں کا مطالعہ بتاتا ہے کہ اُن کے پاس کیسا بیکراں ذخیرۂ الفاظ موجود ہے۔ سوائے انتظار حسین، سریندر پرکاش اور قاضی عبدالستار کے کسی کے یہاں زبان کی ثروت اور خوبصورتی دیکھنے نہیں ملتی۔ بہت کم پونجی پر وہ بہت بڑے بیوپار کے دعوے کرتے نظر آتے ہیں۔ اچھا مصوّر کبھی دو ۲ یا تین ۳ ہی رنگوں سے تصویر بناتا ہے۔ لیکن تصویر بذاتِ خود بتاتی ہے کہ مصوّر کو تمام رنگوں پر عبور ہے لیکن اس تصویر میں ہر رنگ کی گنجائش نہیں۔ جدید افسانہ نگار کا افسانہ تو زبان کے معاملہ میں اس قدر مفلس ہے کہ فقیر کے پیراہن تار تار کی مانند زبانِ حال سے کہتا ہے کہ تن پوشی کے لیے اس کے پاس اور کچھ نہیں۔ پھٹے کپڑے ستر پوشی نہ کرتے ہوں تو آدمی سمٹ کر بیٹھتا ہے۔ جدید افسانہ اکثر جگہ سمٹا ہوا، دبکا ہوا، پہلو تہی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ جس واقعہ، حقیقت اور صورتِ حال کو بیان کرنے کی وہ استعداد نہیں رکھتا اس سے گریز کرنے ہی میں اُسے اپنی نجات نظر آتی ہے۔ افسانہ میں ایسے مواقع آتے ہیں جہاں مثلاً حقیقت نگاری، فضا بندی، کردار نگاری، طنز وغیرہ کے امکانات پیدا ہوتے ہیں لیکن افسانہ نگار ان کا چیلنج قبول نہیں کرتا نہایت بھونڈے طریقہ پر وہ زبان کے چھلاوے میں پناہ لیتا ہے۔ ان کے برعکس انتظار حسین کو دیکھیے، انھیں محلّہ سڑک اور گانو کا بیان کرنا ہو تو زبان کے چھلاوٗں کا سہارا نہیں لیتے، بلکہ جزرس حقیقت نگاری، اور فضابندی جو ''کنکری'' کے افسانوں کی امتیازی صفت ہے کو ایک نئے ڈھنگ سے استعمال کر کے اُسے حکایتی اور داستانی فضا میں لے جاتے ہیں۔ یہی حال انتظار حسین کے مکالموں کا ہے۔ مکالمہ میں وہ جلجلی رومانیت زدہ شاعری نہیں کرتے نہ ہی سوفطائیت،، اتراہٹ، اور پندار کی چمک دمک کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ان کے مکالمے بھی حقیقت پسند افسانہ کی روایت میں ہیں۔ کردار ایک دوسرے سے باتیں کرتے ہیں۔ ایک دوسرے کے متعلق، ایک دوسرے کی سرگذشت کے متعلق، سامنے کی اور گردوپیش کی چیزوں کے متعلق، جو ساتھ ہیں، جو بچھڑ گئے، جو کھوئے گئے ان کے متعلق گفتگو قطعی انسانی سطح پر ہوتی ہے انتظار حسین صرف یہ کرتے ہیں کہ کبھی طرزِ تخاطب بدل کر، کبھی کوئی پرانا متروک لفظ استعمال کر کے، کبھی بولی ٹھولی کا ٹچ دے کر پورے مکالمے کو ایک ماورائی، حکایتی اور داستانی دنیا کی چیز بنا دیتے ہیں۔ انتظار حسین پر ایلیٹ کا یہ قول صادق آتا ہے کہ بڑا فنکار نہایت ہی معمولی تبدیلی کے ذریعہ بڑا اجتہاد پیدا کرتا ہے۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ شیکسپیئر جو تاثر ایک رومال گرا کر پیدا کرتا ہے، وہی تاثر پیدا کرنے کے لیے ایک معمولی ڈراما نگار پورے تھیٹر کو آگ لگا دیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ انتظار حسین میں زبان اور مواد کی ناگزیریت کا عنصر اتنا طاقتور ہے کہ افسانہ نہ تو ایک لفظ کی کمی بیشی کو برداشت کرسکتا ہے، نہ کسی تفصیل کی۔ نہ تو کردار کی حرکت میں تبدیلی ممکن ہے نہ کہانی کی رفتار میں۔ جدید افسانہ اس ناگزیریت کے عنصر سے یکسر محروم ہے۔ آپ اُسے کہیں

سے بھی شروع کر سکتے ہیں اور جہاں جی چاہے وہاں ختم کر سکتے ہیں۔ نارد۔ شیو، کالی، بکاؤلی، پتھر بنے شہزادے، خون چوستے آسیب، گدھ، کتے، ریچھ، سانپ، چھپکلی، صحرا جنگل پہاڑ، الف، ب، ت، پہلا آدمی، دوسرا آدمی، گپھا، غار، سم سم، ہر افسانہ میں اور تمام افسانوں میں اس طرح بکھرے نظر آئیں گے کہ ان کے ہونے نہ ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ محض ایسی اشیا یا تلمیحات کا بیان افسانہ کو علامتی اور اسطوری نہیں بناتا۔ جدید افسانہ نگار اس شدید غلط فہمی میں مبتلا ہے کہ تخلیقی تخیل کیلی ڈوسکوپ کی طرح کام کرتا ہے کہ کانچ کی ٹکڑیاں باہم مل کر جو بھی ڈزائن بنائیں گی وہ خوبصورت اور معنی خیز ہوگی۔ تخلیقی تخیل کا کام نہ تو کیلی ڈوسکوپ کی طرح انفعالی ہے نہ نگینہ ساز کی طرح خود آگاہ۔ تخلیقِ فن کا کام شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی جو انفعالی اور خود آگاہ ہونے سے یکسر مختلف چیز ہے۔ موخرالذکر دونوں رویّوں میں میکانکیت اور ڈزائن کا عنصر ہے جو روحِ فن کے لیے زہر ہلاہل ہے۔

انتظار حسین کے فن کی ایک خصوصیت تکرار ہے۔ کردار ایک ہی مکالمے بولتے نظر آتے ہیں فنکارانہ سلیقہ مندی تکرار سے بڑے معنی خیز نتائج پیدا کرتی ہے اسی سلیقہ مندی کے فقدان نے تکرار کو جدید افسانہ میں بے معنی اور بور بنا دیا ہے۔ افسانوی آرٹ کی ایک بڑی خصوصیّت یہ ہے کہ بور کا بیان بور نہیں ہوتا اور نہ ہی اکتاہٹ کا بیان اکتا دینے والا ہوتا ہے۔ افسانہ نگار کا مقصد کردار کو اکتایا ہوا بتانے کا ہوتا ہے، اور اس لیے وہ اس بات کا خاص خیال رکھتا ہے کہ قاری کو اکتائے بغیر اکتاہٹ کا تاثر پیدا کرے۔ جدید افسانہ نگار اس گر سے واقف نہیں۔ وہ نہیں جانتے کہ ایک جنگل سے دوسرے جنگل، ایک وادی سے دوسری وادی، ایک پہاڑ سے دوسرے پہاڑ پر چلنے اور چڑھنے والے کردار کی محنت، مشقت اور تھکن کا تاثر کیسے پیدا کریں۔ لہذا وہ تکرار سے کام لیتے ہیں۔ کردار ایک پہاڑ چڑھتا ہے، پھر دوسرا، پھر تیسرا۔ کردار پر تو جو بیتتی ہے، قاری کا سانس اکھڑ جاتا ہے۔ اور وہ خود پہاڑ الانگنا، یعنی افسانہ کو SKIP کرنا شروع کرتا ہے۔ اور یہ سب کچھ ڈھائی صفحہ کے افسانہ میں ہوتا ہے۔ بور کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ بور کرنے کے لیے اسے چالیس پچاس منٹ نہیں صرف ڈھائی منٹ درکار ہوتے ہیں۔ رام لعل نے اچھے افسانے کم اور خراب افسانے زیادہ لکھے ہیں۔ لیکن ان کا خراب افسانہ بھی جو جدید افسانہ کے مقابلہ میں بے حد طویل ہوتا ہے پڑھا جا سکتا ہے۔ کیونکہ وہ READABLE ہوتا ہے۔ جدید افسانہ READABLE نہیں رہا کیونکہ اس کی تکنک اور اسلوب بنیادی طور پر ایک بور آدمی کی گفتگو کے تمام معائب لیے ہوئے ہیں۔ یعنی تکرار بے جا طول، ژولیدہ بیانی، اور خود کلامی۔

اور خود کلامی کا عنصر جدید افسانہ میں ضرورت سے زیادہ ہے۔ افسانہ نگار مسلسل بولتا رہتا ہے۔ کردار تو اس کے یہاں ہوتے ہی نہیں لیکن اگر ان کے قائم مقام الف لام میم بھی ہوئے تو افسانہ نگار انھیں بولنے نہیں دیتا۔ طوطئی پس آئینہ کی مانند خود ہی سٹراتا رہتا ہے۔ اور بور آدمی کی طرح ایک ہی آہنگ اور لب ولہجہ میں۔ آواز کا زیرو بم افسانوی اسلوب اور مکالموں میں کیا جادو جگاتا ہے، جدید افسانہ نگار کو اس کا بالکل شعور نہیں۔ اس میں حسِ ظرافت کا افسوس ناک حد تک فقدان ہے۔ اُسے بھرّا ہے کہ وہ جدید دور کی ہولنا کی کو پیش کرتا ہے۔ دنیا میں سیموئل بیکیٹ سے بڑھ کر اس ہولنا کی کا ترجمان ابھی تک تو کوئی پیدا نہیں ہوا۔ اور بیکیٹ کی حسِ ظرافت کا لوہا تو وہ بھی

مانے ہوئے ہیں جن کے لیے اس کی زہرناک کلبیت اور قنوطیت ناقابلِ برداشت ہے۔ آخر تاریک طربیہ کے معنی کیا ہیں؟۔ یہی کہ یہ ایک ایسا فارم ہے جو جدید دور کی ہولنا کی کو جمالیاتی طور پر قبول کرسکتا ہے۔ محض ہولنا کی کا بیان آرٹ نہیں ہے۔ جس طرح محض سڑتی لاش، ایذا رسانی اور تشدّد، اور قتل و غارت گری، ننگے دکھ اور ننگی مجامعت کا بیان آرٹ نہیں ہے۔ ان حقائق کو آرٹ کے حقائق میں بدلنے ہی میں فنکارانہ تخیّل کی کسوٹی رہی ہے۔ اسی تبدیلی کے دوران زبان و بیان کے جوہر کھلتے ہیں۔ کیونکہ تبدیلی کا مطلب ہے ہولنا کی کے احساس کو ہولنا کی کے تجربہ میں بدلا جائے۔ بڑا فنکار پھر چھوٹی چیزوں سے بڑے کام لیتا ہے۔ چائے کی پیالی میں چمچی کی گردش سے وجود کی بے معنویت کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ ایسے موقعوں پر زبان آنسوؤں اور قہقہوں میں ڈوب کر نیا جوبن پاتی ہے۔ تاثر زبان کے زور پر نہیں بلکہ صورتِ حال کے بیان کے ذریعہ پیدا کیا جاتا ہے اور زبان صورتِ حال کے المیہ اور طربیہ، طنزیہ اور مزاحیہ، ہولناک اور مضحکہ خیز پہلوؤں کی جب گرفت کرتی ہے تو بڑے نشیب و فراز سے گذرتی ہے۔ آہنگ کا زیر و بم پیدا ہوتا ہے، اور حقیقت نگاری کی صلابت، IRONY کی کاٹ افسردہ نغمگی اور المناک ظرافت کا فشار زبان کو ایک تخیلی تجربہ میں بدل دیتا ہے۔ ایک معنی میں دیکھئے تو جائس اور بیکیٹ کے یہاں تو زبان ہی فی نفسہٖ ایک بڑا جمالیاتی تجربہ ہے۔ ہمارے جدید افسانہ میں ایسی کوئی بات نہیں۔ وہ تو اپنے پیشرو افسانہ نگاروں کی لسانی پہنائیوں اور گہرائیوں تک سے محروم ہے۔ وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار نے تخیل کا استعمال نہایت اسفل اور بچکانہ سطح پر کیا ہے۔ اس کا ہر استعارہ فینسی اور فنتسی کی سطح پر ہے۔ شہر میں چاروں طرف گدھوں کا منڈلانا، گلیوں اور سڑکوں پر بے سر کی لاشوں کا گھومنا، آسیبوں کا شہ رگ سے خون چوسنا۔ شہر کا بھوتوں کا شہر بن جانا انسانوں کا درندوں میں بدل جانا، گانو پر آسمانی آفت، خون کی آندھی یا خوفناک وبا کا نازل ہونا، دیوار پر چھپکلیوں کا اور فرش پر سانپوں کا رینگنا، پوری بستی کا حواس باختہ ہونا، یہ سب تخیل کی طفل تسلیاں ہیں تخلیقی کارنامے نہیں نئے اپوکلپس کا بیان اس طرح نہیں ہوتا بیچ بیچ میں علی بابا، نارد، شنکر کی تیسری آنکھ اور بکاؤلی کا پھول، ٹانکنے سے اسطور سازی کی ذمہ داری پوری نہیں ہوتی۔ جیل کی مار پیٹ سے تشدّد کی بہیمیت، تصویر پر چھپکلی کی حرکت سے سامراج کی شکست، اور کونپل کے پھوٹنے سے نئی زندگی کی علامات پیدا نہیں ہوتیں۔ یہ تو سب تکنک کے ہتھ کنڈے ہیں۔ تکنک تو نئی حقیقت کے انکشاف کا ذریعہ ہے، سامنے کی چیزوں کو سوفسطائیت اور سوفسٹری سے بیان کرنے کا آرٹی لوگوں کا طریقۂ کار نہیں۔ جدید دور کی خون کو منجمد کردینے والی لرزہ خیز ہولنا کی کا بیان خالدہ اصغر کے افسانہ ''گاڑی'' میں دیکھئے۔ یہ آرٹ ہے۔ وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار نے اپنی ذات کو معدوم کردیا ہے۔ وہ کہیں بھی نظر نہیں آتا، نہ زبان میں نہ بیان میں، نہ الفاظ کے آہنگ میں، افسانہ نگار کی پوری قوت ایک متشدّد دور کی بھیانکتا کو ایک دِل ہلا دینے سالے استعارے میں مبدّل کرنے میں صرف ہوئی ہے۔ افسانہ میں ایک جملہ اور ایک امیج ایسا نہیں جو اپنے فنکشن سے ہٹ کر اپنے خالق کی تیزی طبع کی داد ہم سے وصول کرتا ہو۔ لگ بھگ یہی کیفیت غیاث احمد گدّی کے افسانے ''ایک خوں آشام صبح'' کی ہے جو ''گاڑی'' کے مانند ہمارے دور کے تشدّد کو اکولوجیکل فینومینا کے استعاروں میں بیان کرتا ہے۔ یہ دونوں افسانے اس HORROR کا بیان ہیں جس کا سامنا دورِ جدید کے انسان کو ہے۔ دونوں

افسانوں میں بھیانکتا کی تخسیم بولتے ہوئے استعاروں اور علامتی واقعات میں کی گئی ہے۔غیاث احمد گدی کے افسانہ کا آرٹ بھی غیر شخصی ہے دونوں افسانوں کا اسلوب معروضی ہے۔اور شخصی تاثرات کے زیر و بم یا کپکپاہٹ کا اسلوب پر سایہ تک پڑنے نہیں دیا گیا ہے۔دونوں افسانے علامتی ہیں لیکن دونوں کا طریقۂ کار اور اسلوب حقیقت پسندانہ ہے۔لیکن سامنے کی حقیقت اور روزمرّہ کے واقعات آہستہ آہستہ گہرے اور تاریک رنگ اختیار کرتے جاتے ہیں اور بالآخر سامنے کی حقیقت ایک پُر اسرار اور ہولناک وقوعہ میں بدل جاتی ہے اور اسی تبدیلی کے دوران افسانہ حقیقت پسندی کی سطح سے بلند ہوکر علامت پسندی کی فضاؤں میں داخل ہوتا ہے۔

ان افسانوں کا مقابلہ آپ اسی نوع کے دوسرے افسانوں سے کیجیے، آپ کو محسوس ہوگا کہ وہاں کیسے چیزیں گڈ مڈ ہوگئی ہیں۔کبھی واقعہ استعارہ نہیں بنتا،کبھی استعارہ واقعہ میں پیوست نہیں ہوتا۔واقعہ کے بیان کے لیے جہاں حقیقت پسندانہ معروضیت کی ضرورت تھی، وہاں اسلوب کو شاعرانہ بنانے کے لیے تاثراتی بنایا گیا۔تاثراتی اسلوب کو نثری صلابت کا حسن عطا کرنے کی بجائے اُسے جذباتی لجلجے پن سے مزید خراب کیا گیا۔واقعات ایسے لائے گئے جو بے رنگ سپاٹ اور غیر دلچسپ تھے اور تخیئل کی ایجادی قوتوں کے عجز پر ماتم گُسار۔غیر دلچسپ واقعات کو دلچسپ بنانے کے لیے اس کے بیان میں تحیّر اور THRILL پیدا کرنے کی کوشش کی گئی جو افسانوی CRAFT کی فرسودہ GIMMICK ہیں۔تخیئل چونکہ بنیادی طور پر علامتی تھا ہی نہیں اس لیے افسانہ استعاروں میں الجھتا رہا اور استعاروں کو کھینچ تان کر علامت بنانے کی کوشش کی گئی تو افسانہ نے تمثیل کی سطح پر پہنچ کر دم توڑ دیا اور خاطر نشان رہے کہ ناول اور افسانہ نے تمثیل کو اسی لیے بارہ پتھر دور رکھا ہے کہ تمثیل میں تخیل کا درجہ، حرارت صفر ہوتا ہے اور صرف عقلِ منطقی دو چیزوں کی مماثلت سے اپنا شاعرانہ کھیل کھیلتی رہتی ہے۔ایسی ہی بہت سی باتیں ہیں جن کے سبب جدید افسانہ فارم،تکنک،طریقۂ کار اور اسالیب کے گھپلوں کا شکار ہوگیا ہے۔اس کے متعلق جو عام شکایت کی جاتی ہے کہ وہ پڑھا نہیں جاتا تو اس شکایت کو جدید افسانہ کے حواری نقاد دلچسپ اور غیر دلچسپ،مشکل اور غیر مشکل،مبہم اور غیر مبہم،کی اصطلاحات میں اُلجھا کر بلآخر ترسیل کے المیہ کے لچر اور پارینہ نظریہ میں پناہ لیتے ہیں، حالانکہ سیدھی سی بات یہ ہے کہ ہر اس تحریر کی مانند چاہے وہ نظم ہو، نثر ہو یا تنقید، جو اُلجھی ہوئی ہے،موہوم اور VAGUE ہے، عناصر ترکیبی کا شعور نہیں رکھتی،فکر و نظر کے ڈسپلن سے عاری ہے محض زبان و بیان کا چھلاوا ہے،اور فارم کے انتشار کا عبرت ناک نمونہ، جدید افسانہ بھی نہیں پڑھا جاتا کیونکہ محولہ بالا معائب کے سبب ایسی تمام تحریریں اچھی تحریر کی اولین صفت پڑھے جانے کے گن ہی سے محروم ہوتی ہیں۔جدید افسانہ کے حامی نقاد قاری میں یہ احساس کم تری پیدا کرنا چاہتے ہیں کہ افسانے تو رموز وعرفان کے خزینے ہیں۔اگر قاری ان کا ادراک کر نہیں پاتا تو یہ اس کا عجز اور کوتاہی ہے۔لیکن قاری آرٹ اور نان آرٹ کے فرق کو پہچانتا ہے۔وہ مشکل آرٹ سے گھبراتا نہیں،صرف نات آرٹ سے بدکتا ہے،اور اس کے پاس اتنا فالتو وقت نہیں کہ وہ مثلاً فاروقی کی طرح قمر احسن پر مضمون لکھ کر نان آرٹ کو آرٹ ثابت کرے یا فاروقی کے مضمون کا جواب دے کر نان آرٹ کو نان آرٹ ثابت کرے۔

خالدہ اصغر اور غیاث احمد گدی کے جن دو افسانوں کا میں نے اوپر ذکر کیا ان کا مقابلہ شوکت حیات کے افسانہ ''کہ'' سے کیجیے اور آپ کو آرٹ اور نان آرٹ کا فرق معلوم ہو جائے گا۔ اس میں بھی ایک ایسے آدمی کا ذکر ہے جو سماج میں پیدا ہونے والے اَن جانے خوف کی تجسیم ہے۔

''سڑک پر کوئی نہیں تھا..... سوا اس آدمی کے..... اور اس کے پیچھے کچھ فاصلے پر دو لڑکوں کے جو اسکول سے آوارہ گردی کرتے ہوئے گھروں کی طرف جا رہے تھے.....

''وہ آدمی سڑک پر چلتے چلتے مڑا اور دو لڑکوں کو ایک ساتھ کچھ نپے تلے، کچھ بہکے بہکے قدموں کے ساتھ چلتے دیکھ کر شک وشبہات میں گم ہوا۔''

زبان کے تخلیقی استعمال کا کیا ذکر، یہ فکشن کی زبان نہیں ہے، یہ بیانیہ کا کوئی انداز نہیں ہے۔ سامنے کھلا منظر ہے لیکن الفاظ حاضراتی نہیں جملے منظر ابھارتے نہیں۔ بیانیہ صرف خبر رسانی کا کام کرتا ہے۔ ''سڑک پر کوئی نہیں تھا'' لیکن سڑک کی کیفیت، اس کی ویرانی، وہ انفرادیت جو چند اشاروں، جزئیات کی نشان دہی کرتے ہوئے چند کنایوں سے پیدا کی جاسکتی ہے، مفقود ہے۔'' اور اس کے پیچھے کچھ فاصلے پر دو لڑکوں کے۔'' بھدا جملہ ہے۔ الفاظ کی ترتیب بدآہنگ ہے۔'' اسکول سے آوارہ گردی کرتے ہوئے۔'' کے الفاظ کلی شے ہیں۔ فاصلے کا کوئی اندازہ نہیں ہوتا کیونکہ سڑک کا منظر ذہن پر نقش نہیں کیا گیا لہٰذا کچھ فاصلے پر کے الفاظ ٹھس رہتے ہیں۔ خبر دیتے ہیں لیکن تصویر میں رنگ نہیں بھرتے۔ یہی کیفیت دو لڑکوں کی ہے جو ذہن میں منظر کے دو نقوش کی صورت ثبت نہیں ہوتے کیونکہ بیانیہ اُن کے متعلق بھی اسکول سے گھروں کی طرف جانے کی خبر رسانی کا کام کاروباری زبان میں کر رہا ہے۔'' وہ آدمی سڑک پر چلتے چلتے مڑا۔ یہ پورا جملہ کتنا بھدا ہے'' شک وشبہات، میں گم ہوا۔'' کتنی بھدی زبان ہے۔ لڑکوں کی چال کے بیان میں'' کچھ نپے تلے۔ کچھ بہکے بہکے قدموں'' کے الفاظ میں کیسی تعمیم اور فرسودگی ہے۔ قدموں کے لیے ہم ان الفاظ سے کس قدر مانوس ہیں اور یہاں اس کا استعمال کیسا ہے۔ افسانہ نگار ایک سڑک ایک آدمی اور دو لڑکوں کی تصویر تک ابھار نہیں سکا۔ انھیں ایک منظر میں بدل نہیں سکا جو حقیقت نگار تخیئل کا ادنا کام ہے تو انھیں ایک امیج اور استعارے میں بدلنے کا کیا ذکر جو علامتی تخیئل کا کارنامہ ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ شوکت حیات کا تخیل چیزوں کو نئے ڈھنگ سے دیکھ ہی نہیں رہا لہٰذا ان کی زبان میں کوئی تخیلی عنصر نہیں۔ سپاٹ واقعہ کے لیے سپاٹ فرسودہ زبان ہی ان کے کام لگتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔'' دونوں لڑکوں میں سے ایک نے بھاری بھرکم کتابوں کے تھیلے میں ہاتھ ڈالا۔'' دونوں لڑکوں میں سے ایک کیسا سپاٹ بیان ہے اور تھیلے کے لیے بھاری بھرکم کی صفت کیسی عامیانہ اور سامنے کی چیز ہے۔ وہ لکھتے ہیں'' دوسرے لڑکے کی آنکھیں اس کی انگلیوں کا تعاقب کرتی ہوئی تھیلے میں داخل ہوئیں۔'' یہ کتنا مضحکہ خیز جملہ ہے وجہ یہ ہے کہ یہ تفصیل ہی غیر ضروری ہے۔ محض تھرل پیدا کرنے کی بچکانہ کوشش ہے تھیلے میں سے لڑکا کیا نکالتا ہے اس تحیّر کو برقرار رکھنے کے لیے فسانہ نگار نے نفسیات کا نہیں زبان کا سہارا لیا ہے اور آنکھوں کو انگلیوں کا تعاقب کرتے ہوئے تھیلے میں داخل کرایا ہے۔

''یہ لوگ تھیلے میں سے بم نکالیں گے اور مجھے ڈھیر کر دیں گے۔'' خوف زدہ آدمی سوچتا ہے لیکن میرے خیال میں خوف زدہ دماغ میں خود کے ڈھیر ہونے کا محاورہ نہیں آتا۔ اپنی ناگہانی موت کے خوف کے عالم میں، جب چاقو یا بم کا رخ اپنی طرف ہو اس وقت آدمی کی ذہنی کیفیت، اس کی ہراسانی، اس کا خوف، اس کے ذہن میں گذرتے ہوئے خیالات کے بیان کے لیے حقیقت نگاری نے بیانیہ میں جو نفسیاتی ڈائمنشن پیدا کیے ہیں اور پیدا کرنے کے بعد انھیں تھرلرس کے حوالے کر دیا ہے اُن کے پیشِ نظر خود کے ڈھیر ہونے کی بات کیسی احمقانہ لگتی ہے۔

''اس نے آخری بار آسمان کی طرف دیکھتے ہوئے اپنی ساری قوت قدموں میں سمیٹ کر انتہائی تیز رفتاری سے دوڑنا شروع کر دیا۔ اب یہی صورتِ حال شاید اسے بچا سکتی تھی۔''

یہ ہے جدید افسانہ کی زبان۔ غلط اور اسکول بائش۔ افسانہ کی زبان کو پریم چند سے لے کر منٹو اور بیدی نے کس بلندی پر پہنچایا تھا۔ اب وہ کس پستی میں گری ہوئی ہے۔ اور پھر اسی زبان کے لیے ہمارے نقاد زبان کے تخلیقی استعمال کی لن ترانیاں کرتے ہیں، اور پریم چند سے لے کر منٹو تک کی زبان کو حوالہ جاتی کہتے ہیں۔ یہ زبان تو حوالہ جاتی بھی نہیں محض حوالات کے قابل ہے۔

''لڑکے کے بازوؤں کی قوت کی حد تک سے وہ نکل جانا چاہتا تھا۔'' آپ اس زبان کی کرشمہ زائیاں دیکھتے جایئے۔ بازوؤں کی قوت کی حد تک کا یہاں کیا سوال ہے کہ لڑکے نے تو صرف تھیلے میں ہاتھ ڈالا تھا۔

''اس نے بچاؤ...... بچاؤ'' کی دلدوز گھٹی ہوئی چیخیں مارتے ہوئے آخری بار متصادم چیخوں کی متزلزل صدائیں سنیں۔'' ایک ہی جملے میں ایک ہی عمل کے لیے دل دوز، گھٹی ہوئی تصادم اور متزلزل کی صفات کے استعمال کے بعد چیخ کے لیے کیا گنجایش رہتی ہے کہ الفاظ کے جوہڑ سے بلند ہو کر آپ کو سنائی دے۔ بڑا افسانہ نگار ایسی فضا پیدا کرتا ہے کہ صرف چیخ کا لفظ تھرتھری پیدا کر دیتا ہے۔ یہ فضا یہاں نہیں ہے تو چیخ کے لیے کتنی صفات کا استعمال کرنا پڑا، اور یہ تمام صفات بھی فرسودہ، گھس اور غیر مرقع سازانہ ہیں۔

> ''اس سے پہلے کہ ایک دھماکہ کے بعد راکھ اور دھویں میں وہ تبدیل ہو جاتا...... متعاقب آنکھوں والے لڑکے نے ''گڈ بائنگ۔'' ''گڈ بائنگ'' کا نعرہ بلند کیا...... وہ جو آدمی ہی تھا، اس کے لڑھکتے ہوئے قدموں پر چیتھڑوں کی ایک چھوٹی سی گیند لڑھکی پڑی تھی...... اکھڑی اکھڑی سانسوں کا مخرج فضائے بسیط میں گم ہو چکا تھا۔''

تو یہ ہے جدید آدمی کے خوف کی کہانی۔ بم کی جگہ محض چیتھڑوں کی گیند نکلی اور افسانہ بھی چیتھڑوں کی گیند کے سوا کیا ہے۔ یہ تو تمثیل بھی نہیں۔ اس کے حوالہ سے علامت، تجریدیت، غنائیت کی باتیں کرنا بھی حماقت ہے۔ ایک POINTLESS بات کو POINTED بنانے کی کوشش کتنی اکتا دینے والی معلوم ہوتی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ یہاں نہ افسانہ نگار کا تخیل کام کر رہا ہے نہ فکشن کی زبان۔ اوپر کے اقتباس کے تمام الفاظ دیکھیے۔ سب پٹے پٹائے بے جان اور بے روح ہیں۔ دھماکہ راکھ اور دھواں کوئی امیج نہیں بناتے کیونکہ امیج سازی کے لیے ضروری ہے کہ ان کا استعمال اس طرح کیا جائے کہ وہ حواس کو بیدار کریں۔ ''نعرہ بلند کیا، گم ہو چکا تھا'' عجز بیان کے سہل

سہارے ہیں۔ لڑھکتے ہوئے قدموں، اکھڑی اکھڑی سانسوں میں زبان کا فرسودہ چلن ہے۔ متعاقب آنکھوں والے لڑکے اور سانسوں کا مخرج اور فضائے بسیط کی ترکیب میں کتابی زبان کی باس ہے۔

ایک نوخیز افسانہ نگار پر ایسی سخت تنقید کرتے ہوئے میرا دل بالکل نہیں پسیجا کیونکہ حقیقت کا صحیح رخ جب تک سامنے نہیں آتا ہم ہمارے رویّوں کی ماہیت تک سے واقف نہیں ہوسکیں۔ مثلاً ہمارا یہی رویہ لیجیے کہ ہم سے دو صفحات کا جدید افسانہ بھی کیوں نہیں پڑھا جاتا۔ مندرجہ بالا تجزیے سے اندازہ ہوا ہوگا بظاہر افسانہ میں سب کچھ ہے لیکن افسانوی تخیل نہیں، افسانوی زبان نہیں۔ گویا جسم ہے روح نہیں۔ بے نمک روٹی کی مانند پہلا نوالہ ہی گلے نہیں اترتا، ہر نوالے کو پانی کے گھونٹ سے نگلنا پڑتا ہے یہ بھی ظاہر ہے کہ ایسے افسانوں کی تنقید پانی پی پی کر کوسنے کا مزا دیتی ہے۔ لیکن یہ کوئی دلچسپ مشغلہ نہیں۔ اس لیے تنقید خراب اور کمزور ادب سے نہیں اچھے اور بڑے ادب ہی سے سروکار رکھتی ہے۔ مجبوری اس وقت آپڑتی ہے جب غلط چیزوں کی ڈھکی چھپی پذیرائی کے ذریعہ تنقید نظر کو پریشان اور دماغ کو مکدّر کرتی ہے حالانکہ اس کا بنیادی کام ذہن کو منوّر اور نظر کو روشن کرنے کا رہا ہے۔

اب رشید امجد کے افسانوں سے اسلوب کے یہ چند نمونے دیکھیے۔:

''اس کی یادداشت کی چڑیاں صدیوں کے گنجلک چہرے پر پھیلی ہوئی پہچان کو بہت دیر سے دانہ دانہ چگ رہی تھی۔ لیکن جب بہت دیر کے بعد بھی بنجر شباہتوں کی گود سے یاد کے ہمکتے بچّے نے سر نہ اٹھایا تو اس کے دل میں سرسراتی خوشی مرجھاہٹ کی کھردری مٹھیوں میں پھڑ پھڑا کر رہ گئی۔ اس نے اپنا سر میز کی نکڑ پر لٹکا دیا اور اس کی آنکھوں کی ویران راہداریوں میں بہتی بے بسی رِس رِس کر میز کی شفاف سطح پر بہنے لگی۔''

''مرشد نے اس کی پیٹھ پر ہاتھ پھیرا۔'' خوف دل کے شفاف آئینہ پر گندی کائی ہے۔ اُسے کھرچ ڈالو۔ اس نے اپنی شیونگ کِٹ میں سے نیا بلیڈ نکالا اور گلے میں ہاتھ ڈال کر دل میں جمی ہوئی کائی کو کھرچنے لگا۔ لیکن بلیڈ کی تیز دھار کائی کی بجائے دِل کے کسی اور حصے میں اتر گئی۔ درد خون کی بانہوں میں اچھلتا ہوا اس کی آنکھوں کے فرش پر ناچنے لگا

''خوف اور اذیت کے جہاز ساری رات اور سارا دِن اس کی پلکوں کے رن وے سے اپنے پہیّے چھواتے رہتے ہیں۔ اور ایک اَن دیکھا دکھ کاکر پٹ سے اُچھل کر باہر نکلتا ہے۔ اُس کے شعور کی باڑیں پھلانگ کر اس کے وجود کے گلی کوچوں میں دوڑتا رہتا ہے۔''

'پچھلی ساری رات میں آنکھوں کی جھولی میں انتظار کے پھول لیے نیند کی نیلی چڑیا کی راہ تکتا رہا ہوں۔ لیکن نیند کا جہاز میری پلکوں کی بندرگاہ میں لنگر انداز نہیں ہوا۔

نئے نقادوں کو استعاروں کا بہت چاؤ تھا نا! نئے افسانہ نگاروں نے مٹھیاں بھر بھر کر لٹائے۔ رشید امجد کے تمام افسانے اوّل تا آخر اسی استعاراتی اسلوب میں لکھے ہوئے ہیں۔ کتنی مثالیں دی جائیں۔ مضحک مثالیں چنتے میں نقاد کو جو ایک ابلیسی لذت ملتی ہے وہ بھی اس تھکن کی قیمت نہیں جو افسانے پڑھنے سے طاری ہوتی ہے۔ یہ مثالیں

خوداستعارے کی پیروڈی ہیں۔۔اسی لیے ان میں پنہاں مضحک پہلو کو بے نقاب کرنے کے لیے پیروڈی کی مدد تک نہیں لی جاسکتی۔ مجذوب کی بڑ اس لیے قابلِ برداشت ہوسکتی ہے کہ وہ سمجھ میں نہیں آتی۔ رشید امجد وہ مجذوب ہیں جس کی بڑ سمجھ میں آتی ہے اوراسی لیے ناقابل برداشت بن جاتی ہے۔ زبان یہاں تخلیقی اور غیر تخلیقی کی جھنجھٹ سے دور نکل گئی ہے اوراس منزل میں داخل ہوگئی ہے جہاں الفاظ کی کوکھ سے معنی بھی پیدا ہوتے ہیں اور واقعات بھی۔ کُھرچنے کے لفظ کے ساتھ شیونگ کِٹ میں سے بلیڈ نکلتا ہے اور دِل کی کائی کو کھرچتا ہے۔ درد کو اچھلنے کے لیئے خون کی بانہیں چاہییں اور ناچنے کے لیے آنکھوں کا فرش۔ گویا لفظ نوکِ زبان پر آ کر رک جاتا ہے۔ ہونٹوں کے کواڑ اس وقت تک نہیں کھلتے جب تک ذہن سے استعاروں کی پلٹن مارچ کرتی ہوئی لفظ کے استقبال کو نہیں آتی۔ رشید امجد زبان سے تخیل کا کام لے رہے ہیں جو آج تک دنیا کا کوئی فنکار نہیں لے سکا۔ اس تخیل کو ہم لسانیاتی تخیل کا نام دے سکتے ہیں۔ زبان قادر ہے آنکھوں کی ویران راہداریوں کی بے بسی کو میز کی شفاف سطح پر بہانے کے لیے۔ خوف اور اذیت کو ہوائی جہازوں کا روپ دینے کے لیے۔ پلکوں کو کبھی رن دے اور کبھی بندرگاہ میں بدلنے کے لیے۔ زبان قادر ہے بے شمار چیزوں پر اور یہی بات رشید امجد نہیں جانتے کہ زبان کی قدرت اور اس کی توانائی کے صحیح استعمال میں ہی فنکاری کا جوہر رہا ہے۔ زبان کا انجن یہاں بھاپ چھوڑتا ہے لیکن چلتا نہیں کیونکہ اس کے کل پُرزے تخلیقی تخیل کی نگہہ داشت میں نہیں۔ پھر مصیبت یہ ہے کہ رشید امجد کے استعارے عجیب وغریب بھی نہیں۔ ان میں وہ چونکانے والی کیفیت بھی نہیں جو تخیل کی ترنگ کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہاں دوراز کار اور بوالعجبی کا لطف بھی نہیں۔ یہ استعارے لفظ کو زبان کی سطح سے آگے بڑھنے بھی نہیں دیتے اور کوئی ایسا کام بھی نہیں کرتے جو فی نفسہٖ پُر لطف ہو، نظر نہ زبان پر رکتی ہے نہ افسانہ میں داخل ہوتی ہے۔ دونوں کے بیچ اس حالت میں گرفتار رہتی ہے جو اذیّت ناک بھی ہے اور اکتا دینے والی بھی، اس مفلوک الحال فقیر کی مانند جو اپنے پیر پر کوڑے مارتا ہے، یہ استعارے ایک پھٹے حال ذہن کے بے رنگ اور بور عمل میں ہمیں اُلجھائے رکھتے ہیں۔

آپ یہ نہ سمجھیے کہ میں زبان کی سلاست اسلوب کی سادگی اور تخیل کے کلاسیکی نظم وضبط کی بات کرنا چاہتا ہوں۔ گو اِن باتوں کی آج جتنی ضرورت ہے پہلے کبھی نہیں تھی، میں بھی زبان کی تہہ داری، اسلوب کی پیچیدگی، فن کی صنعت گری اور رومانی تخیل کی بے محابا اڑانوں حتّا کہ انارکی کے معنی سمجھتا ہوں۔ آخر اُردو غزل کا پروردہ ہوں اور ناسخ کی چکّی کا پِسا ہوا بھی کھا کر بیٹھا ہوں۔ نازک خیالی، مضمون آفرینی، مبالغہ، اور دُور کی کوڑی لانے کے معنی سمجھتا ہوں۔ شاعری ہی کی مانند فکشن میں بھی دوراز کار استعاروں، بعید القیاس تشبیہوں، مبالغہ بلکہ غلو تک کی پوری گنجائش ہے اور اجازت بھی۔ آخر زبان کا بھی اپنا ایک کھیل ہوتا ہے اور یہ کھیل فنکار ادب میں نہیں کھیلے تو کہاں کھیلے گا۔ جائس کی یولیسز تو زبان کا پورا سرکس ہے۔ کون سا کرتب ہے جو وہاں دیکھنے نہیں ملتا۔ جدید افسانہ نگاروں سے میری شکایت تو یہی ہے کہ وہ زبان کا کھیل تک نہیں کھیلتے شعبدے اور کرتب تک نہیں دکھاتے۔ اندھے کی مانند انھیں اندھیرے میں دور کی بھی نہیں سوجھتی نہ تخیل کی بے محابا اڑان ہے نہ BIZARRE عمل۔ نہ اسپ زرّیں عناں گسیختہ ہے نہ فن کار عناں گیر۔ نہ بغاوت کی سرشاریاں ہیں نہ اجتہاد کی نادرہ کاریاں۔ بس سامنے کی تشبیہات اور

استعارات ہیں جس کے ساتھ گتھم گتھا ہیں۔ تکیوں سے کشتی لڑتے ہیں اور طاق میں اوندھے لٹکتے ہیں جو نہ دنگل ہے نہ اکھاڑا۔ قوتِ ایجاد کا عجز ہر جگہ ظاہر ہے۔ انھیں پڑھنے سے اکتاہٹ اسی لیے ہوتی ہے کہ افسانہ کے پیروں پر استعاروں کے کوڑے برسانا کھیل ہے نہ تماشا، نہ کام ہے نہ مشغلہ، نہ چالاکی ہے نہ طبّاعی، نہ ایجاد ہے نہ اجتہاد، محض ایک ٹھس اور ناکارہ ذہن کی توجہ طلبی کا وہ ذریعہ ہے جس میں وہ زبان و بیان کے بدن کو مجروح کر کے تماشائیوں کی اذیّت اور بوریت سے معاوضہ وصول کرنا چاہتا ہے۔

جدید افسانہ کی مشکل تو یہی ہے کہ وہ مشکل بھی نہیں۔ آرٹ کا اشکال جمالیاتی تجربہ کی نشاط آفرینی میں سدِّ راہ نہیں بنتا بلکہ اکثر تو اُسے دوچند کرتا ہے۔ زبان کی پیچیدگی اور اسلوب کی تہہ داری، نظر کو روکتی نہیں بلکہ اس کی تادیب کرتی ہے کہ وہ زبان و بیان کے مراحل سے سہل نہ گذرے ورنہ وہ تہہ دار اور پیچیدہ تجربہ جو زبان میں قید ہے تفہیم کی گرفت میں نہیں آئے۔ اسی لیے بہت سے افسانوں کو ہم دانہ دانہ چگتے ہیں۔ چیخوف کے الفاظ میں جیسے کوئی حریص بھنا ہوا تیتر کھاتا ہو۔ ظاہر ہے ایسا بیانیہ سراغ رسانی کے قصوں اور حیرت انگیز ناولوں کے لیے موزوں نہیں کیونکہ وہاں قاری تحیّر کے جذبہ کے تحت فوراً دوسرے واقعات پر پہنچنا چاہتا ہے۔ ادبی ناولوں میں قاری کو ایسی کوئی جلدی نہیں ہوتی اس لیے اس کی رفتار آہستہ خرام ہوتی ہے۔ جدید افسانہ قاری سے یہ شکایت نہیں کرسکتا کہ جس قسم کے صبر و سکون کا وہ تقاضا کرتا ہے وہ قاری کے پاس نہیں ہوتا۔ دس سال تو میں نے جائس اور ایلیٹ کو پڑھنے میں گذارے ہیں اور پھر بھی میں انھیں پچاس فی صدی ہی سمجھ سکا ہوں۔ لیکن جدید افسانہ کے ساتھ جینے کا مطلب ہے اس گنوار عورت کے ساتھ زندگی بتانا جو بات بات پر کہتی ہے آپ میری بات سمجھتے ہی نہیں گویا اس کی بات بھی فلسفہ ہے۔ جدید افسانہ بات سامنے کی کرتا ہے۔ لہٰذا بیان سپاٹ ہوتا ہے۔ سپاٹ کو پیچیدگی میں نہیں بدل سکتے لہٰذا اس کی پردہ پوشی شاعری یا خطابت سے کی جاتی ہے۔ جو اندھے کو گوگلز پہنانے کے مترادف ہے کہ یہ اندھے کے فائدے کے لیے نہیں صرف آپ کے فریب کے لیے ہے کہ جو نقص ہے وہ آپ کی نظر سے اوجھل رہے گو آپ کے علم میں موجود ہو۔ کوڑے والے فقیر کے بعد یہ دوسری آزمائش ہے جس میں قاری کو اندھے سے آنکھیں چار کرنے پر مجبور کیا جاتا ہے۔

یہ چند اقتباسات دیکھیے۔:

> ''کالی کالی گلیاں، سہمے سہمے راستے، دروازے اور کھڑکیوں پر تنگ آنکھیں، ہاتھوں میں جلتی مشعلیں لیے متلاشی آنکھیں، روتی آنکھیں، ہنستی اور قہقہہ لگاتی آنکھیں، خون کی بو، آگ کی بو، سسکتی ہوائیں اور ابوالہول کی چاپ۔'' (شفق)

> ''بوڑھی دنیا کی دیوار پر بنے ہوئے طاقوں پر انسان بیٹھے ہوئے ہیں۔ جن کو گدھ نوچ نوچ کر کھا رہے ہیں۔ ان کے جسم کی کمزور کھال ان کی بوٹیاں محفوظ رکھنے میں ناکام ہے۔ ہر ایک کا بدن لہولہان ہے۔ کسی کسی کے جسم میں تو لہو کی ایک بوند بھی نہیں رہ گئی ہے۔ جن کے جسم میں لہو کی چند بوندیں باقی بھی ہیں۔ وہ شریانوں کی تہہ میں ہیں اور گدھوں کی

چونچ وہاں تک پہنچ نہیں پاتی کہ ان بوندوں کو بھی چوس لیں۔ وہ ان کو چوسنے کی کوشش کرتے ہیں تو خون کے قطرے کانچ نما نالی سے اوپر چڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں، لیکن اس سے پہلے کہ وہ قطرے ان کے مُنہ کا ذائقہ بدلیں پھر نیچے گر جاتے ہیں۔''

(رضوان احمد)

''بات یہ ہے کہ میں نے کبھی گلیوں کے راستے کو اختیار نہیں کیا تھا۔ اس کی ضرورت بھی نہیں تھی۔ کیونکہ سڑکوں میں کشادگی اور خوبصورتی تھی کہ سارا شہر چل کر بھی انھیں روندے تب بھی ان کا کنوارا پن مجروح نہ ہو۔ میں سڑکوں پر کھو جایا کرتا لیکن اب سڑکوں پر آہنی بوٹوں کی حکومت تھی، اس لیے مجبوراً گلیوں کا راستہ اختیار کرنا پڑا تھا۔ اگرچہ اس سے مجھے بہت تکلیف ہو رہی تھی۔ میرے صاف ستھرے کپڑے برباد ہو رہے تھے۔ اچھا خاصا موڈ تباہ ہو رہا تھا۔''

(عبد الصمد)

پہلے عبد الصمد ہی کا بیان لیجیے کہ ان کے کپڑے برباد ہو رہے ہیں اور اچھا خاصا موڈ تباہ ہو رہا ہے۔ یہ دو لفظ ہی بتاتے ہیں کہ انھیں زبان کا شعور نہیں۔ سڑکوں پر آہنی بوٹ کی حکومت تھی۔ عبد الصمد کو پتہ نہیں کہ افسانہ جب آہنی بوٹ پہنتا ہے تو وہ اُن کی آواز بھی پیدا کرتا ہے۔ یہ امیج ذہن میں آتے ہی افسانہ کتابی زبان چھوڑ کر فکشن کی زبان اختیار کرتا ہے جو حسّی، تاثراتی، پیکر سازانہ اور تخیلی ہوتی ہے۔ اس کی آنچ پاتے ہی حکومت والی زبان یا شہر کے کنوار پن کو مجروح کرنے والی زبان، یا سارا شہر چل کر بھی انھیں روندے، یا سڑکوں پر کھو جایا کرتا، یا مجھے بہت تکلیف ہو رہی تھی، یا کپڑے برباد کرنے والی اور موڈ تباہ کرنے والی زبان جل کر راکھ ہو جاتی ہے۔ آپ افسانہ کی بات کرتے ہیں۔ اس زبان میں آٹھویں جماعت کا لونڈا مضمون لکھے تو میں اُسے بید سے پھٹکاروں۔

اب رضوان احمد کا اقتباس لیجیے۔ یہاں خون چوسنے والے طبقہ کی حقیقت بھی فرسودہ ہے اور گدھ کا استعارہ بھی فرسودہ۔ گدھ اب تخیلی استعارہ رہا ہی نہیں بلکہ زبان کی مروّجہ علامت بن گیا ہے۔ جسے ہر کس و ناکس استعمال کرتا ہے۔ جو چیز سمٹ کر استعاراتی معنی دے رہی تھی، رضوان احمد اسے پھیلاتے ہیں تو بے معنی ہو جاتی ہے۔ ان کا تخیل حقیقت کو استعارے میں بدلنے کی بجائے استعارے کو حقیقت میں بدلتا ہے اور ایسی تفصیلات تراشتا ہے جو حقیقت کی نہیں بلکہ تخیل کی ایجاد کردہ ہیں۔ اب بدن لہولہان ہیں۔ کسی بدن میں تو لہو کی ایک بوند بھی نہیں۔ گدھوں کی چونچ شیریانوں تک پہنچ نہیں پاتی۔ خون کے قطرے کانچ نما نالی سے اوپر چڑھتے نظر آتے ہیں۔ یہ پورا عمل غیر تخیلی اور ٹھس ذہن کی بے لگام سوچ کا عمل ہے، بالکل اسی طرح جس طرح جہنّم تو استعارہ ہے لیکن جہنّم کے عذاب کی تفصیلات ایک غیر تخیلی غیر عقلی اور مریضانہ ذہن کی ایجاد ہیں۔

شفق کا اقتباس محض الفاظ کا جھمیلا ہے۔ اس میں کوئی امیج نہیں، کوئی استعارہ نہیں، کوئی خیال نہیں، کسی واقعہ، حقیقت یا کیفیت کا بیان نہیں۔ صرف لفظوں کے طلسم سے شاعرانہ کیفیت کا فریب پیدا کرنے کی کوشش ہے۔ جدید افسانہ اس نوع کے اسلوبی تراشوں سے بھرا پڑا ہے کیونکہ پُر فریب تحریر کا یہ آسان ترین حربہ ہے۔ موہوم تحریر

نثر کی ہو یا نظم کی، خراب ترین تحریر ہوتی ہے کیونکہ محض واہمہ ہوتی ہے۔ بڑے اسلوب کی صفت ہی یہ ہے کہ بیان چاہے خواب کا ہو یا ذہن کی نازک کیفیات کا، یا گھلتے ملتے لطیف تاثرات کے رنگوں کا۔ اسلوب ہمیشہ صاف ستھرا اور نستعلیق رہتا ہے، چھلاوہ نہیں بنتا۔

آپ کہیں گے کہ میں نے کمزور لکھنے والوں سے مثالیں دی ہیں۔ لیکن یہ تو میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ جدیدیت نے کمزور لکھنے والوں کو جو اہمیت دی ہے اس کی مثال بھی ادب میں ملنا مشکل ہے۔ اس کا ایک سبب تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ جدید افسانہ میں بڑے نام اتنے بھی بڑے نہیں کہ الگ سے پہچانے جاسکیں۔ سب اپنے اپنے ذ زن کو پہنچ کر خاموش ہوگئے۔ انتظار حسین کا نام نہ لیجیے کہ وہ تو اپنی ذات سے ایک الگ دنیا ہے۔ وہ تو لسان العصر ہے اور ان لوگوں کے ساتھ اس کا ذکر بھی کیسے ممکن ہے جن کی زبانوں پر فالج گرا ہے۔ آیئے بلراج میزا اور انور سجاد پر نظر کریں کہ ان کے نام بھی بڑے ہیں اور ان کے اسالیب کے چرچے بھی زیادہ ہیں۔

بلراج میزا، نور سجاد، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کے بارے میں مَیں شروع ہی میں یہ عرض کروں کہ انھیں دوسروں سے الگ کیا جاسکتا ہے کیونکہ ان کے پاس افسانوی زبان بھی ہے۔، افسانوی اسلوب بھی اور افسانوی تخیل بھی۔ اُن پر بہ طور پر افسانہ نگاروں کے غور کیا جاسکتا ہے جب کہ جدید افسانہ کے نام پر جو سیکٹروں چیزیں سامنے آرہی ہیں ان میں تو اچھی تحریر کی صفات تک نہیں ملتیں، افسانہ نگاری کا کیا ذکر۔ لیکن جو لوگ پہلی ہی نظر میں بطور افسانہ نگار اپنی شناخت قبول کرواتے ہیں ان میں محولا بالا چار ناموں کے چند اور ناموں کا اضافہ کیا جاسکتا ہے مثلاً مرزا حامد بیگ، محمد منشایاد۔ خالدہ اصغر، غیاث احمد گدی، مشتاق مومن، انور خان، سلام بن رزاق، ساجد رشید وغیرہ۔ ممکن ہے اور بھی نام ہوں جو میرے ذہن میں نہ آرہے ہوں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ جن کی تحریریں آج خس و خاشاک نظر آتی ہیں وہ کل کو اٹھ کر اپنی آواز اور پنا اسلوب پیدا کرلیں۔ صاف بات ہے اس وقت اُن پر دوسرے ڈھنگ سے غور کیا جائے گا۔

لیکن جو نام اوپر آئے ہیں وہ بھی جدید افسانہ کو ایک معتبر مقام دلانے کے لیے کافی ہیں لیکن یہ تو ادبی ارتقاء کا فطری اسلوب ہے کہ ایک نسل کے بعد دوسری نسل آتی ہے اور تخلیق کا عمل جاری رہتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ محولہ بالا افسانہ نگار بیدی اور منٹو کے بعد کی نسل کے ہیں اور ان کا افسانہ بھی نیا افسانہ ہے کیونکہ نئی انسانی صورت حال کا ترجمان ہے، لیکن کیا یہ افسانہ واقعی علامتی بھی ہے؟ اور اگر ہے تو اس کا فن اور اس کا اسلوب واقعی نیا فن اور بڑا اسلوب ہے؟ آپ دیکھیں گے کہ ان میں سے اکثر وہ لوگ ہیں جن کا اسلوب اور طریقہ کار حقیقت نگاری کا اگلا قدم ہے۔ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، غیاث احمد گدی، مرزا حامد بیگ، محمد منشایا، خالدہ اصغر، (انور خاں اور سلام بن رازق) کے افسانوں کو دیکھ کر پریم چند، کرشن چندر بیدی یا منٹو کو کوئی تعجب نہ ہوتا۔ تھوڑے سے پس و پیش کے بعد جو ہر نئی چیز کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے وہ انھیں قبول کرلیتے۔ پسند کرتے یا نہ کرتے یہ الگ بات ہے۔ مجھے بھی تو انتظار حسین کی تمام، غیاث احمد کی پچاس فی صد اور دوسروں کی نصف درجن کہانیاں ہی پسند آتی ہیں۔ لیکن انور سجاد، بلراج میزا، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کے افسانے ان کے لیے مشکلات پیدا کرتے جس طرح ہمارے لیے

کرر ہے ہیں۔ اِن افسانوں کو صحیح معنی میں روایتی افسانہ سے انحراف کہہ سکتے ہیں۔ یہ افسانہ نیا بھی ہے اور تجرباتی بھی۔ اب نیا یا تجرباتی ہونا اس کے اچھا یا کامیاب ہونے کی دلیل نہیں ہے۔ ہمیں یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ تجربہ تخلیق بنایا نہیں، اور کیا تجربہ تخلیق کی نئی راہیں کشادہ کرتا ہے یا انھیں محدود کرتا ہے اور یہ بھی کہ کیا تجربہ روایت کا اگلا قدم ہے یا رجعتِ قہقہری۔

اِس نظر سے دیکھنے پر یہ چاروں افسانہ نگار اور اُن کی طرز کے دوسرے پیرد کار متنازعہ فیہہ قلم کار نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے نکتہ چینوں کے لئے ہی نہیں بلکہ مداحوں کے لیے بھی چند مسائل پیدا کیے ہیں۔ ہمیں ان مسائل پر غور کرنا ہے۔

پہلا سوال تو یہ ہے کہ کیا ان کا افسانہ علامتی یا تجریدی ہے؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ ان افسانوں کا اسلوب نیا اور اجتہادی ہے تو اس کی امتیازی خصوصیات کیا ہیں؟ اور تیسرا سوال یہ کہ ان اجتہادات کے تخلیقی امکانات کیا ہیں۔ اور ان کے بند راستے یا IMPASSES کون سے ہیں۔؟

ان سوالات کے جوابات میں قطعیت سے اسی وقت بچا جا سکتا ہے جب اِن افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا تفصیلی جائزہ لیا جائے جس کی یہاں گنجائش نہیں لیکن ضرورت ہے اور اس کام کو میں آیندہ کے لیے اٹھا رکھتا ہوں۔ بہر حال عمومی طور پر اتنا کہا جا سکتا ہے کہ علامتی طریقۂ کار کا سب سے زیادہ اور سب سے کامیاب استعمال سریندر پرکاش نے کیا ہے۔ بلراج مینرا اور انور سجاد نے تجریدیت کو اپنایا اور روایتی افسانہ کے عناصر مثلاً کردار، واقعات، کہانی سے کم سے کم کام لیا، لیکن ان عناصر سے پیدا ہونے والے خلا کو انھوں نے علامتی پیکر یا بافت سے پر کرنے کی بجائے اسلوب کی غنائیت یا زیادہ موزوں الفاظ میں خطابت سے پُر کیا۔ لہذا اسلوب ان کے افسانوں کی پرکھ کا بنیادی معیار ٹھہرتا ہے۔ سریندر پرکاش کا افسانہ اس معنی میں تجریدی نہیں ہے۔ ان کے افسانوں میں کردار، واقعات، کہانی اور مناظر کی دبازت اور گھنا پن ہے لیکن سب کی قلبِ ماہیت ہوگئی ہے۔ واقعات حقیقی دنیا کے حقائق کی علامتیں ہیں کردار بھرے پرے نہیں ہیں۔ لیکن حروفِ ابجد اور محض نام بھی نہیں ہیں۔ وہ اتنے ہی حقیقی ہیں جتنے خواب کی دنیا کے لوگ حقیقی ہوتے ہیں۔ مناظر بھی ہیں لیکن ان کے نقش و نگار حقیقی نہیں۔ وہ سرریلی تصویروں کی مانند ہیں۔ عجیب وغریب لیکن صاف ستھرے۔ کہانی بھی ہے لیکن نظر نہیں آتی کیونکہ ریشم کے کیڑے کی مانند وہ اپنے لعاب سے اپنے چاروں طرف علامتی ریشوں کا جال بنتی رہتی ہے۔ یہ تمام مواد خود اتنا گاڑھا ہے کہ افسانہ تجریدی نہیں بن پاتا اور اس لیے اس میں کوئی ایسا خلا پیدا نہیں ہوتا جسے پُر کرنے کے لیے سریندر پرکاش کو اسلوب یا شاعرانہ خطابت کا سہارا لینا پڑے۔ لیکن یہ مواد گاڑھا ہونے کے باوجود چونکہ حقیقی دنیا کا مواد نہیں یا یوں کہیے کہ حقیقی دنیا کا ہونے کے باوجود علامتی اور سرریلی امیجری میں مبدل ہو گیا ہے۔ اس لیے افسانہ میں تجریدی افسانہ کی ایک صفت یعنی مہینی اور ہلکا پن پیدا ہوگئی ہے۔ سریندر پرکاش کے یہاں زبان کا سب سے خوبصورت اور متنوع استعمال ہوا ہے، لیکن ان کی زبان افسانہ سے الگ اپنی کوئی پہچان نہیں رکھتی۔ اس لیے انور سجاد اور بلراج مینرا کی طرح اسلوب ان کا سہارا نہیں بلکہ تخلیقی تخیل کا فطری عمل ہے۔

احمد ہمیش کے یہاں بھی تجریدیت نمایاں صفت بنی کیونکہ عصری اور اپنی سوانحی زندگی کے مواد کی ان کے یہاں فراوانی ہے۔ اس مواد کو علامات میں بدلنے کی بھی ان کے یہاں کوئی خاص کوشش نہیں۔ سوائے گبرولا کے جو بڑی حد تک علامتی افسانہ ہے دوسرے افسانوں میں زیادہ تر استعاروں اور تمثیلوں سے کام نکالا گیا ہے۔ ان کے افسانوں کا زیادہ تر مواد صحافتی ہے۔ اس مواد کو نہ تو علامت سنبھالتی ہے نہ استعارے، بلکہ ان کا اسلوب سنبھالتا ہے جو شاعرانہ اور خطیبانہ بنے بغیر اپنی ایک نثری صلابت رکھتا ہے جو شعریت اور خطابت کے انکار سے نہیں بلکہ ان پر قابو پانے کا نتیجہ ہے۔ آپ غور سے دیکھیں گے تو احمد ہمیش کا اسلوب نیا اور منفرد ہے لیکن حقیقت پسند افسانہ کی زبان اور اسلوب کا ہی ایک روپ ہے۔ بڑا اجتہاد اس طرح روایت کی ایک کڑی بنتا ہے۔

کیا یہی باتیں ہم بلراج مینرا اور انور سجاد کے اسالیب کے متعلق کہہ سکتے ہیں؟..... میرا جواب نفی میں ہے۔

دونوں کے اسالیب کی امتیازی خصوصیت شعری خطابت ہے۔ بے شک دونوں ذہین فنکار ہیں اس لیے وہ عام لکھنے والوں کی طرح اپنے اسلوب کو شاعرانہ پن اور مدُھر کیف آوری اور جذباتیت کا شکار ہونے نہیں دیتے۔ نہ ہی ادبِ لطیف کی رومانیت سے اپنے اسلوب کو لجلجا اور نرم آہنگ بناتے ہیں اس اسلوب کا اپنا ایک کرارا حسن ہے جو نثر کا آہنگ اور صلابت لیے ہوئے ہے۔ اس کے باوجود اس اسلوب سے وہ کام نہیں لیے جاسکتے جو نثر خصوصاً فکشن کی نثر کرتی آئی ہے۔ شعریت اور خطابت دونوں مل کر اس اسلوب کے فنکشن کو محدود بناتے ہیں۔ ان حدود کا تقاضا ہے کہ اسلوب کا لب ولہجہ بلند آہنگی کی ایک خاص TONE کو نباہتا رہے اس کا درجۂ حرارت ایک خاص نشان سے بڑھنے یا گرنے نہ پائے۔ لہذا لب ولہجہ کا وہ اتار چڑھاؤ جو فکشن کی زبان کو لچک دار بناتا ہے اور بیانیہ کو وہ کشادگی عطا کرتا ہے کہ براہِ راست بیان، یا برہنہ بیان سے لے کر تہہ دار اور غنائی بیان تک کے وسائل اس میں سماجاتے ہیں، اس اسلوب میں ممکن نہیں۔ اس اسلوب کے لیے ضروری ہے کہ وحدتِ تاثر کا پورا بار اپنے آہنگ کے کندھوں پر اٹھائے۔ فطری طور پر اسلوب افسانے سے اس تمام مواد کو خارج کرتا ہے جو اس کے وحدتِ تاثر کو مجروح کرے یا پانی پیش کش کے لیے بلند آہنگی کے مقام سے نیچے اترنے پر مجبور کرے اور سامنے کی یا گری پڑی چیزوں کے بیان کے غیر شاعرانہ اور غیر خطیبانہ کام کرنے کا تقاضا کرے۔

یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ شعریت یا خطابت نثری اسلوب کی تحدید ہے۔ بڑا نثری اسلوب کھردرے پن سے لے کر غنائیت تک کو اپنے دامن میں سمیٹتا ہے۔ موپاساں کے اسلوب کی مانند فکشن کا وہی اسلوب گراں قدر ہوتا ہے جو گھر کی موری سے لے کر چاندنی رات تک کے بیان پر قادر ہوتا ہے۔ فکشن نے اپنے ارتقا کے دوران جن رنگارنگ اسالیب کو پروان چڑھایا ہے اُن کے بن سوچے سمجھے استرداد میں نہیں بلکہ صحیح اور مناسب استعمال میں فنکارانہ دانشمندی رہی ہوئی ہے۔ انور سجاد اور بلراج مینرا نے اسلوب ہی وہ پروان چڑھایا جس کے تخلیقی امکانات محدود تھے۔ انتظار حسین کے یہاں تو خیر بہت ہی رنگارنگی ہے، لیکن سریندر پرکاش کے یہاں بھی جن کا افسانہ یک رنگی اور یکسانیت کی خندوق پر ڈولتا نظر آتا ہے۔ یہ بات دیکھی جاسکتی ہے کہ انھوں نے بھی اپنے لیے بہت سے دروازے کھلے رکھے ہیں۔ ''بازگوئی'' اور ''بجوکا'' اس کا ثبوت ہیں۔ افسانوی عناصر کے اخراج

کے بعد افسانہ میں جو چٹیل میدان کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اس میں یا تو علامتوں کے خیمے گاڑے جاسکتے ہیں، یا چشمۂ شعور کے جھرنوں سے اُسے سیراب کیا جاسکتا ہے، یا شعور کی آنکھ کے مشاہدات کی امیجری سے اُسے تصویروں کا نگار خانہ بنایا جاسکتا ہے۔ یہ وہ طریقۂ کار ہیں جن کے ذریعہ حسّی تجربات افسانہ میں داخل ہوکر تجریدیت کو گوارا بناتے ہیں۔ ان کی جگہ جب چٹیل میدان میں زبان کا جال بکھرا ہوا اور استعاروں کے بگولوں کے سوا اور کوئی ذی نفس اور ذی روح شئے موجود نہ ہو تو پھر تجریدیت اپنا جواز کھو دیتی ہے۔ کیونکہ افسانہ کا کوئی بھی فارم ہو وہ کبھی اس دریچہ کی صورت اختیار نہیں کرتا جو اسلوب کے درشن دینے کے کام آئے، افسانوی عناصر کا نظام جمہوری ہے اور اسلوب ''افسانہ پناہ'' نہیں کہ دوسرے عناصر صرف اس کے پُر جلال جلوے کے لیے ادنا خدمات انجام دیتے رہیں۔

اگر جدید افسانہ کا کوئی ڈائیلما ہے تو یہی اسلوب پرستی ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے پاس اسلوب کے سوا کچھ نہیں اور محض اسلوب کے زور پر افسانے نہیں لکھے جاسکتے۔ یہاں اسلوب کا لفظ بھی مناسب نہیں کیونکہ اسلوب بہت ہی نایاب چیز ہے اس سبب سے کہ صاحبِ اسلوب اس سے بھی نایاب تر چیز ہے اور ہزاروں میں ایک پیدا ہوتا ہے۔ اچھی تحریر دلکش تحریر خوبصورت تحریر، شستہ، شائستہ اور رواں تحریر فنِ تحریر پر دسترس کا نتیجہ ہے جو محنت لگن اور مشاقی سے حاصل ہوسکتی ہے۔ لیکن اسلوب ان سے ماوراء شئے دیگر ہے جس کا تعلق منفرد شخصیت اور بے مثال تخلیقی تخیل سے ہے۔ اسی لئے افسانہ نگار عام طور پر اسلوب کی فکر میں نقادوں کی طرح ہلکان نہیں ہوتا۔ البتہ زبان پر مکمل دسترس حاصل کرنے، تحریر کو دل نشین بنانے اور وسائل اظہار کو زیرنگیں لانے پر اپنی تمام قوت صرف کرتا ہے۔ وہ افسانہ کی کامیابی کا تمام بار زبان اور اسلوب پر نہیں ڈالتا گو وہ ان کی ذمہ داریوں کو اچھی طرح سمجھتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ افسانے کے دوسرے عناصر بھی افسانے کی کامیابی میں برابری کا عطیہ پیش کرتے ہیں اور ان کے ساتھ بھی برابری کا فنکارانہ برتاؤ افسانہ نگار کی ذمہ داری ہے۔ ڈرامے کی ہی مثال لیجیے۔ ہر زبان میں ایسے سیکڑوں ڈرامے مِل جائیں گے جو خوبصورت شاعرانہ زبان کے زور پر لکھے گئے ہیں۔ دوسرے ڈرامائی عناصر کے فقدان کے سبب اُن کا مقام اب قعرِ فراموش گاری ہے۔

پھر ہمیں یہ بھی سمجھنا چاہئے کہ فکشن کی دنیا اسی لیے بے کراں ہے کہ زندگی بے کراں ہے اور تخیل کی ایجادی قوتیں لاانتہا۔ کیا محض اسلوب اتنی نیرنگیوں کا حامل ہوسکتا ہے؟ کیا اس میں اتنی طاقت ہے کہ وہ تنہا کرشموں کے ڈھیر لگاتا رہے؟ فن کار کو چاہیے کہ وہ ایسا وسیلۂ اظہار اختیار کرے۔ جو زندگی کے تجربات اور تخیل کی ایجادات کے لیے قدغن ثابت نہ ہو۔ اُسے چاہیے کہ وہ زندگی اور تخیل کو بھی اس کے کام میں ہاتھ بٹانے دے۔ فکشن کا آدھا کام تو خود زندگی اپنے سر لیتی ہے۔ کیا اسلوب کے زور پر اتنی کہانیاں لکھی جاسکتی ہیں۔ جتنی زندگی کے تجربات اور تخیل کی ایجادات کے ذریعہ ممکن ہیں؟ جدید افسانہ نگاروں کی سب سے بڑی مصیبت تو یہی ہے کہ انھیں کہانیاں سوجھتی ہی نہیں کیونکہ ان کی نظر زندگی پر نہیں صرف اپنے اسلوب کی عشوہ فروشیوں پر ہے۔ پریم چند نے تین سو کے لگ بھگ کہانیاں لکھیں۔ ان میں بے شمار کردار، واقعات، مناظر، اور سچویشن ہیں جو نتیجہ ہیں تجربات، مشاہدات، اور تخلیقی تخیل کی ایجادوں کا۔ جدید افسانہ نگار کی نصف درجن کہانیوں میں نہ واقعات ہیں نہ کردار اور ہیں بھی تو سب

ایک جیسے، محض خیالی پرچھائیاں۔ دنیا کا کوئی اسلوب تخیل کے اس عبرتناک عجز کی تلافی نہیں کرسکتا۔ آخر بلراج مینرا دس افسانے لکھنے کے بعد آج دس سال سے خاموش ہیں۔ یہ بات تو انور سجاد کے پرستار باقر مہدی بھی قبول کررہے ہیں کہ ان پر اب تھکن طاری ہوچکی ہے۔ ان کی طرز کے نقال دوسرے افسانہ نگاروں کا حال ان سے بھی زیادہ خراب ہے۔ اردگرد کی دنیا ان کے کام کی نہیں رہی لہٰذا ان کی آنکھ مشاہدات سے محروم ہے۔ مشاہدات اور تجربات نہیں تو تخیل انھیں کہانیوں میں بھی نہیں بدل سکتا۔ لہٰذا ذہن کہانیوں سے تہی ہے۔ ذہن داستان طرازی بھی نہیں کرسکتا کیونکہ رومان اور داستان کے لیے اساطیر اور تاریخ کا جو سرمایہ چاہیے وہ بھی ان کے پاس نہیں۔ اسطوری تخیل علامتی تخیل ہی کی مانند ایک نایاب چیز ہے۔ وہ زبان جو داستان اور حقیقت پسند فکشن میں گردوپیش کی تمام کائنات کا احاطہ کرتی تھی، اب سمٹ سمٹا کر بہت ہی کم جگہ اور کم وقت میں اپنی جلوہ ریزی کرنے پر مجبور ہے۔ اس کی حالت اس قحبہ کی سی ہے جسے تنگ کھڑکی میں سے گذرتے راہی پر اپنی جوبن کی بہاریں دکھانی ہیں۔ اشارے ہیں لیکن ایک ہی قسم کے، کھلے ہوئے، برملا معنی کے بندقبا کھولتے ہوئے۔ حقیقت پسند فکشن میں زبان ایسی عشوہ فروشیوں پر مجبور نہیں۔ کیونکہ وہ بالانشین نہیں۔ اس کا حُسن گھر کے کام کاج میں مصروف ایک گرہستن کا حسن ہے کہ چولھے میں آگ جلاتی ہے تو چہرہ آگ کی طرح دہکنے لگتا ہے، پودوں کو پانی پلاتی ہے تو سرسبز وشاداب ہوجاتا ہے۔ بچوں سے کھیلتی ہے تو کلکاریاں کرتی اور کھنکتی ہے، ساس سے جھگڑا ہوتا ہے تو اداس اور مضمحل ہوجاتی ہے۔ رات کے سناٹوں میں دبے پانو چلتی ہے تو ریشمی کپڑوں میں سرسراہٹ ہوتی ہے زنجیر کھولتی ہے تو چوڑی کھنکتی ہے، اور سیج پر مچلتی ہے تو چولی مسکتی ہے۔ یہ رنگارنگی جدید افسانہ کی زبان کا مقدر نہیں کہ وہ مومنہ تو سفید دوپٹہ اوڑھے پاٹ دار آواز میں قبر کے عذابوں، آنے والے دنوں کی ہولناکیوں اور ان بستیوں کا ذکر کرتی رہتی ہے جن پر عذابِ خداوندی کا نزول ہوتا ہے۔ موت میت تیجے اور چہلم کے علاوہ اس کی لرزتی کانپتی آواز کو کون سننا پسند کرے گا۔ جدید افسانہ نگار نے زبان کو گرہستن بنانے کی بجائے اُسے مُلانی بنا کر اس کے ساتھ اچھا سلوک نہیں کیا۔ زبان کا روپ اس کے کام میں ہی جھلکتا ہے۔ اس کا شباب کھلے کھیت کی دھوپ میں عرق آلود ہوتا ہے۔ پنگھٹ پر دھلے ہوئے پھول کی طرح لہراتا ہے، آنگن کی ٹھنڈی چھانو میں رسمساتا ہے اور کوٹھے پر کپڑے سکھوتے ہوئے تمتماتا ہے۔ دراصل زبان کو ہم نے اس کا کام کرنے ہی نہیں دیا۔ سنگھار دان کے سامنے بٹھادیا تو وہ بنتی رہی۔ جدید تنقید نے افسانے اور زبان کی ایسی تفریق کی ہے کہ لگتا ہے زبان بناؤ سنگھار کیے دُلھن کی طرح بیٹھی ہے اور رہا افسانہ تو دولھا کی کوئی اہمیت نہیں، لنگڑا، لنجا، کبڑا، کھانستا، کھنکارتا باہر کھاٹ پر بیٹھا بیڑی پی رہا ہے۔ یہ تو مجبوری ہے کہ اس حسینہ کی شادی اس بدصورت نکھٹو سے کررہے ہیں۔ مجبوری اس لیے کہ دُلھن بننے کے لیے بھی شادی کرنا تو ضروری ہے۔ گویا افسانہ تو محض ایک بہانہ ہے زبان کو سنوارنے کا۔ دھان پان تجریدی افسانہ بھی چل جائے گا کیونکہ اصل چیز تو زبان کا سولہ سنگھار ہے۔

اور یہی جدید افسانہ کا المیہ ہے کہ وہ حسن ذاتی اور سنگھار میں فرق نہ کرسکا۔ برسات میں بھیگے ہوئے اور دھوپ میں تمتماتے چہرے کے حسن کو اس کی آنکھیں دیکھ نہ سکیں کیونکہ وہ خوگر تھیں وقتِ آرائش آئینہ میں اُسے

دیکھنے کی۔ افسانہ نگار نے کہانی کو اپنا کام کرنے نہ دیا، تخیل کو کام کرنے نہ دیا، زبان کو کام کرنے نہ دیا۔ وہ اس نکتہ کو ہی بھول بیٹھا کہ عظیم تخلیقی قوتوں ادب آرٹ کی توانا روایتوں، اور تخیل کی لاانتہا طاقتوں کے ہاتھ میں فنکار ایک ایسا ANTENA ہے جو تخلیق کی برقی لہروں کو جھیلتا ہے اور انھیں ایک نئی ترتیب، نیا رنگ و آہنگ اور نیا روپ دے کر منفرد فن پاروں کی صورت میں لوٹا دیتا ہے۔ اس نے تخلیق کا پورا بار اسلوب پر ڈال دیا حالانکہ اسلوب اس حقیقت یا تجربہ سے جس کا وہ بیان ہے الگ کوئی چیز نہیں، اور تجربات کے دروازے اس نے اپنے آپ پر بند کر لیے۔

آپ دیکھیں گے کہ بڑے افسانہ نگاروں میں سے بھی جب نقاد کو خوبصورت اور دل نشین اسالیب کے نمونے پیش کرنے ہوتے ہیں تو اسے ایسے اقتباسات مشکل ہی سے ملتے ہیں جو فی نفسہ زبان و اسلوب کے تراشے ہوں اور جنھیں سیاق و سباق سے الگ کر کے آزادانہ طور پر نثری نظم، یا ادب پارے یا قلم قتلے یا جواہر ریزے کے پڑھا جائے اور لطف اندور ہوا جائے۔ اور تو اور فلا بیر، مارسل پروست ڈکنس جین آسٹن اور ورجینیا ولف کے اسالیب پر لکھی گئی تنقیدوں میں بھی ایسے اقتباسات، واقعات، کرداروں اور دوسرے افسانوی حقائق میں اس قدر ڈوبے ہوئے ہیں کہ زبان کو جو کچھ وہ بیان کر رہی ہے اس سے الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے اور اسی لیے ان اقتباسات کو پڑھتے وقت ہمیں کوفت سی ہوتی ہے کہ آگے پیچھے کا ہمیں کچھ علم نہیں ہوتا اور اگر ناول ہم نے پڑھے بھی ہیں تو ان کی تمام تفصیلات ذہن میں نقش نہیں ہوتیں۔ فکشن کے مقابلہ میں شاعری کی تنقید اس معاملہ میں خوش نصیب ہے کہ اس میں شاعری سے جو بھی مثال دی جاتی ہے وہ فی نفسہ مکمل، خود کفیل، آزاد اور خوبصورت ہوتی ہے۔ جس حسن کا تنقید ذکر کرنا چاہتی ہے وہ شعر یا بند یا ستاترائیں سیاق و سباق اور موضوع اور مواد سے الگ مکمل طور پر موجود ہوتا ہے۔ شاعری کا یہ وصف اس کی تجریدیت کا نتیجہ ہے۔ اسی لیے زبان و بیان کی تنقید کا جو لطف شاعری میں ہے وہ ناول اور افسانے میں نہیں۔ شاعری کی تنقید میں صنعت گری کے اوق ٹکنیکل مباحث بھی لطف انگیز ہوتے ہیں جب کہ فکشن میں تکنک اور زبان و بیان کے مباحث سے صرف مرتاضانِ ادب ہی لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ وہ اتنے پھیلے ہوئے ہوتے ہیں، اتنے طویل اقتباسات سے مملو ہوتے ہیں اور ناولوں کی اتنی فراموش شدہ تفاصیل پر مبنی ہوتے ہیں کہ اکثر کسی بھی ناول نگار پر نئی کتاب پڑھنے کے لیے از سرِ نو اس کی ناولوں کا پڑھنا ضروری ہو جاتا ہے۔ جب کہ مثلاً میر پر کوئی بھی کتاب آئے۔ اس کلیات میر کا کھنگالنا ضروری نہیں۔ ان حدود کے سبب فکشن کی تنقید اسی وقت دلچسپ بنتی ہے جب وہ فنی نکات کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ، نفسیاتی اخلاقی اور سماجی مسائل سے بھی آنکھیں چار کرتی ہے کیونکہ شاعری کے مقابلہ میں فکشن میں انسان کے نفسیاتی اخلاقی اور سماجی مسائل کا زیادہ واشگاف اور پہلو دار اظہار ہوتا ہے۔ اسی لیے ناول کا لکھنا اور پڑھنا ایک معنی میں ذہن کی فلسفیانہ سرگرمی سے عبارت ہے۔

حاصل بحث یہ کہ جدید افسانہ میں جو اسلوبی تراشے ملتے ہیں عام طور پر فکشن کا اسلوب اُن کا روادار نہیں ہوتا۔ اسلوب کا پورا حُسن اس مواد سے الگ نہیں کیا جا سکتا جسے فنکارانہ نظم و ضبط عطا کرنے کے لیے زبان کو متنوع

وصائل اظہار کا سلیقہ مندانہ استعمال کرنا پڑتا ہے۔ جدید افسانہ تجریدیت کے ذریعہ یہ اسلوبی حسن پیدا کرنا چاہتا ہے۔ پیدا کر پاتا ہے یا نہیں کر پاتا یہ الگ بحث ہے۔ لیکن تمام افسانوی آرٹ اور تخلیق کی پیچیدہ مشیزی کی قیمت پر ایسی اسلوب پرستی فی نفسہ اتنا بڑا گھاٹے کا سودا ہے کہ اگر افسانہ نگار کے سر پر نثری شاعری کا تاج بھی رکھ دیا جائے تب بھی اس کی تلافی ممکن نہیں۔

بلراج مینرا کا یہ اقتباس دیکھیے:

''اجنبی زمین، اجنبی آسمان، سب کچھ اجنبی
دِل کی دھڑکن اجنبی، تاحدِ نظر بکھرے ہوئے رنگ اجنبی۔
پھول اجنبی اور بے نام پیڑ بے نام اور اجنبی
آسمان صاف شفاف دُھلا ہوا۔ نیلا گہرا اور اونچا، دور بہت دور راکھ کی رنگت سی پہاڑی پر جھکا ہوا
پہاڑی راکھ سا رنگ، بھوت پریت سا انگ، سوئی ہوئی محوِ خواب زمین پر دراز
زمین تاحدِ نظر، نظر کے ہر زاویے کی حد میں، انگنت رنگوں کے ملبوس میں سبز لکیریں
پیلے دائرے، گلابی تکونیں، کالے لال سفید بینگنی نکتے
پوجا کے رنگ (میرا نام مینرا ہے)

یہ اقتباس نظم کے مماثل ہے۔ لکھا بھی نظم کی طرح ہی گیا ہے۔ پڑھا بھی نظم کی طرح ہی جاتا ہے لیکن بطور نظم کے اس کی قیمت کیا ہے؟----- بطور اسلوبی تراشے کے، اگر میں نے اسے نثر کے اعلاترین نمونوں میں شمار کر بھی لیا تو اس سے کیا؟ زیادہ سے زیادہ وہ نثر پاروں کے انتخاب میں جگہ پائے گا۔ لیکن مینرا کا منصب افسانہ نگاری ہے۔ کیا یہ یا اس نوع کے دوسرے نثراشے مینرا کو افسانہ نگاروں کی صف میں جگہ دیں گے۔؟ کیا یہ تراشا اس افسانے کے لیے جس کا نام ''میرا نام مینرا ہے۔'' دمِ عیسٰی ثابت ہوتا ہے؟۔ اس تراشے کے باوجود افسانہ بے جان رہتا ہے تو دمِ عیسٰی کی قیمت ہوا کی ایک پھونک سے زیادہ نہیں۔

یہ اقتباس جدید افسانہ کی OPACITY کا نمونہ ہے۔ اس سے پہلے کہ جدیدیت کا کوئی علم بردار مجھ پر طنز کرے کہ منظر دیکھنے کا شوق ہو تو ٹکٹ کٹا کر کشمیر جاؤ، مجھے کہنے دیجیے کہ کسی بھی جدید افسانہ نگار سے میں منظر نگاری کی کوئی توقع نہیں رکھتا۔ یہ ان کے بس کا روگ نہیں۔ مناظرِ فطرت پر تخیّل کی کمند پھینکنے والے فطرت نگار ہوتے ہیں، اسلوب پرست نہیں ہوتے۔ پوری فطرت اور پوری کائنات جدید افسانہ نگاروں کے لیے محض الفاظ کا جھمیلا ہے۔ وہ مناظرِ فطرت کے بیان میں بھی فطرت کی دھڑکن کو نہیں، لفظوں کے آہنگ کو سننا چاہتے ہیں۔ مینرا کے قلم قتلے میں ایک چمکدار امیج نہیں جو اُبھر کر سامنے آتا ہو۔ رنگ ہیں لیکن الفاظ کی پٹریوں میں بند ہیں، بکھرتے نہیں۔ شعر و نثر میں محض رنگوں کے نام لینے سے رنگ نہیں بکھرتے، بلکہ جب کوئی امیج کوئی استعارہ رنگ کے فشار سے پھٹتا ہے تو شعر گلنار بنتا ہے۔ اور اہمیت انہی معمولی لفظوں کی ہوتی ہے جو شعری تراکیب میں بند امیج کو داغتے ہیں۔

چمن آتشِ گل سے دہکا ہوا

یہاں اہم الفاظ ''دہکا ہوا'' ہیں جو نہ ہوتے تو آتشِ گل کا استعارہ امیج نہ بنتا۔ یہ زبان کے گُر نہیں ہیں۔ بلکہ تخیل کے کرشمے ہیں۔ پریم چند، کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت، غلام عباس نثر میں یہ کرشمے دکھا چکے جدید افسانہ نگاروں کے پاس سوائے لفظوں کے چھناکوں کے دھرا کیا ہے۔

ڈکنس، فلابیر، کا نزاڈ، لارنس، ہارڈی، نیبا کوف اور پاسترناک کے غروبِ آفتاب اور طلوع آفتاب بہار و خزاں اور برف باری کے عظیم کنواس کا یہاں ذکر بے معنی ہے۔ مجھے تو جدید افسانہ میں چھوٹے چھوٹے امیجز بھی نہیں ملتے جن کے بغیر زبان حواس کو بیدار کرنے کا اپنا تخلیقی فریضہ بھی انجام نہیں دے سکتی۔ یہ رومانی نثر بھی نہیں جو داخلی جذبہ سے خارجی منظر کو رنگ آمیز کرتی ہے۔ لیکن اسے دھندلا نہیں کرتی۔ میزرا کا منظر اگر داخلی کیفیت کا معروض ہے تو کوئی بتائے کہ داخلی کیفیت کی نوعیت کیا ہے؟۔ اور منظر میں چونکہ صفات کا استعمال کثرت سے ہوا ہے تو منظر راب گرے کی معروضی یا غیر استعاراتی حقیقت نگاری کی شکل بھی نہیں رکھتا

بلراج میزرا آہنگ کے لیے قافیوں کا سہارا لیتے ہیں۔ ''راکھ کا رنگ، بھوت پریت سا انگ۔'' ''تنہائی پریشاں'' اداسی لرزاں، جو شاعرانہ ہتھ کنڈے ہیں اور ان سے نثری شاعری نہیں بنتی، صرف شاعری کا آہنگ اور التباس پیدا ہوتا ہے۔ نثری اسلوب کو اس قدر مہین، حساس، اور کانپتا ہوا بنانا کہ برگِ گل پر قطرۂ شبنم کے گرنے کی کیفیت تک کو اپنے لطیف آہنگ میں سمو سکے بڑے خلاق ذہن کا کارنامہ ہے اور اُردو میں صرف کرشن چندر اپنے بہترین تخلیقی لمحات میں ان نرم و نازک فضاؤں میں سانس لیتے نظر آتے ہیں۔

لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ جدید افسانہ کرشن چندر کے اسلوب سے انحراف اور منٹو کے اسلوب کی بازیافت کا دعوا کرتا ہے، اور یہ دونوں دعوے غلط ہیں۔ کرشن چندر اور منٹو دونوں کے یہاں سماجی اور انسانی مواد کی فراوانی ہے جو ایک کے یہاں رومانی اور دوسرے کے یہاں حقیقت پسندانہ اسلوب کو غذا فراہم کرتا ہے۔ تجریدیت تو اس مواد کے انکار ہی سے پیدا ہوئی ہے۔ اس صورت میں اسلوب کا واحد سرچشمہ فنکار کا احساس رہ جاتا ہے۔ بے شک احساس بھی اپنے اظہار کے لیے معروضی تلازموں کا مرہونِ منت ہوتا ہے لیکن جدید افسانہ میں یہ معروضی تلازمے جیسا کہ ہونا چاہیے علامتوں اساطیر یا ایسے واقعات جو استعارے ہوں کی صورت میں سامنے نہیں آئے بلکہ تمثیلات، حکایات یا مجرّد استعاروں کی شکل اختیار کرتے ہیں اور تمثیل، حکایت، اور مجرّد استعارہ بیانیہ کو حقیقت اور واقعہ میں پیوست ہونے نہیں دیتے اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بیانیہ اس شعریت سے محروم رہ جاتا ہے جو حقیقت اور واقعہ کے اندران کو احساس کی آنچ عطا کرنے سے پیدا ہوتی ہے اور بیانیہ صرف شاعرانہ پن کی چاشنی پیدا کرپاتا ہے جو زبان کے ساتھ سطحی شاعرانہ سلوک کرنے کا نتیجہ ہے۔ بلراج میزا کے مندرجہ ذیل اقتباس میں مجھے زبان کے ساتھ شاعرانہ برتاو کا عکس ہی نظر آتا ہے اور شعریت کی وہ آنچ محسوس نہیں ہوتی جو غیر شاعرانہ الفاظ تک کو دہکا کر سلگتے انگارے کا حسن عطا کرتی ہے۔

''میلے میلے سے مٹی مٹی سے سمندر کی لہروں کے لب پر اف کا نغمہ تھا، اور اس کی ران پر ہاتھ برابر کھلا گھاؤ---- لہریں زیرِ لب گنگناتی کنارے جانب بڑھتیں، اس کی کمر کے گرد دم بھر کو

بازو لپیٹتیں اور لوٹ جاتیں، اور وہ کہ آلتی پالتی مارے بیٹھا تھا، ران کے کھلے گھاؤ کی جانب
دیکھتا جہاں چلّو بھر میلا سا، مٹی مٹی سا پانی تھا۔''

(پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ)

اس اقتباس میں اگر کسی جملے میں شاعرانہ شدّت ہے تو ''ران پر ہاتھ برابر گھاؤ'' میں ہے۔ باقی تمام جملے شاعرانہ پن کا شکار ہیں۔ میلے میلے اور مٹی مٹی کی تکرار سے شاعرانہ آہنگ پیدا کرنے کا کام لیا گیا ہے، محاکات یا امیج پیدا کرنے کا نہیں جو شعریت کی جان ہے۔ ''لہروں کے لب پراف کا نغمہ''۔ بُرا نہیں لیکن رسمیہ استعارہ ہے اسی سبب سے لہروں کا زیرِلب گنگنانا کلی شے بن جاتا ہے۔ لہروں کا کنارے جانب بڑھنا، کمر کے گرد دم بھر کو بازو لپیٹنا، اور لوٹ جانا، بیان واقعہ کے رسمیہ انداز سے بلند ہو کر اسلوب نگارش کا حُسن پیدا نہیں کرتا۔ چونکہ سچوئیشن واضح نہیں اس لیے یہ بھی ظاہر نہیں کہ ران پر ہاتھ برابر کھلا گھاو ہونے کے باوجود اس کا آلتی پالتی مارے بیٹھنا، یعنی بیٹھنے کی ادا کون سی کیفیت کی ترجمان ہے۔ اس لیے آلتی پالتی کا لفظ اگر غیر ضروری نہیں تو ناگزیر بھی معلوم نہیں ہوتا۔ اگر لہروں کی مناسبت سے دم بھر کو بازو لپیٹنا ان امیجیسٹ اور کتابی زبان ہے تو پانی کی مناسبت سے چلّو بھر کا محاورہ رسمیہ اور کتابی زبان کے جبر اور تخیلی زبان کے عجز کی نشان دہی کرتا ہے۔

شمیم حنفی لکھتے ہیں۔ ''وہ (منیرا) اپنے قلم سے جو پورٹریٹ بنانے کے جتن کرتا ہے اس کے وسائل سیاہی بھی فراہم کرتی ہے اور لہو بھی۔'' میرا کہنا صرف یہ ہے کہ اگر سیاہی اور لہو کی بجائے بولتے لفظوں اور ٹھوس امیجری کا استعمال کیا ہوتا تو پورٹریٹ زیادہ کامیاب ہوتا۔

''گفتگو کا ایک طور خاموشی بھی ہے۔ سو منیرا بھی اپنے جملوں کی بظاہر غیر استدلالی ترتیب اور مروّجہ لسانی تلازمات سے گریز ان الفاظ کے درمیانی وقفوں میں اظہار کا جوہر بھر دیتا ہے۔''

میں یہ نہیں کہتا کہ شمیم حنفی کی بات بے معنی ہے لیکن ایسی باتیں معنی خیز اسی وقت بنتی ہیں جب وہ اسلوب کے جزرس تجزیہ کے بعد یہ نکتہ واضح کرتی ہوں کہ الفاظ کے درمیانی وقفوں میں اظہار کا جوہر کیسے پیدا ہوتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ رمز و کنایہ کی صفت ہی کو شمیم حنفی پیچیدہ لسانی تراکیب کے ذریعہ بیان کر رہے ہوں؟ اس میں شک نہیں کہ گفتگو کا ایک طور خاموشی بھی ہے اور اس تصوّر کے تحت ناول میں صفحات کورے بھی چھوڑے جاسکتے ہیں اور چھوڑے گئے ہیں لیکن یہ تجربہ آپ ایک بار کر سکتے ہیں، بار بار نہیں کر سکتے، اور اسی لیے ایسا تجربہ اٹکل کی سطح سے بلند ہو کر اسلوب کی سطح میں داخل نہیں ہوتا کیونکہ اسلوب کی صفت ہی یہ ہے کہ ایک مخصوص رنگ میں پابند رہنے کے باوجود اس میں ہزار رنگ کیفیات پیدا کی جاسکتی ہیں۔ خاموشی کا اپنا بھی ایک سنگیت ہے۔ لیکن سنگیت کار کے پاس آدمی خاموشی کا سنگیت سننے نہیں جاتا۔ کنسرٹ میں جان کیس کی طرح آپ سازوں کو خاموش کر کے سڑک کی آوازوں کا سنگیت ایک بار سنا سکتے ہیں، کیونکہ ترنگ ترنگ ہی ہوتی ہے۔ تخلیق نہیں اور نہ ہی تخلیق کا نعم البدل اور اسی لیے اس کی کوئی جمالیات نہیں ہوتی۔

شمیم حنفی لکھتے ہیں۔:

''اس کا مقصود بیان واقعہ نہیں ہوتا۔ واقعہ اگر کچھ ہوتا بھی ہے تو صورتِ حال کی شکل نہیں۔
بالواسطہ اظہار کی یہ جہت چیخوف کے اس معروف طریقۂ کار کی یاد دلاتی ہے۔ اگر اسے
پورے چاند کی رات کا بیان کرنا ہوتا تھا تو وہ چاند کی کسی ایک کرن کو منعکس کرنے والے کانچ
کے ٹکڑے کے حوالے سے اپنی بات شروع کرتا تھا۔''

شمیم حنفی کا یہ بیان بہت اچھا ہے لیکن جس اسلوبی صفت کا وہ ذکر کر رہے ہیں وہ نہ چیخوف سے مختص ہے نہ بلراج منیرا سے بلکہ حقیقت پسند اسلوب کی ایک عام خصوصیت ہے۔ دنیا کے ہر بڑے فنکار کے یہاں مناظر فطرت یا فضا آفرینی کا بیان براہِ راست نہیں بلکہ اشیا کے حوالے ہی سے ہوتا ہے۔ خود موپاساں کا افسانہ ''چاندنی رات'' اس کی زندہ مثال ہے ہر جگہ چاندنی کو میدانوں، درختوں، پتوں، سوئے ہوئے گھروں پر چھلکتا دکھایا گیا ہے۔ یہی حال میر حسن کی مثنوی میں چاندنی کے بیان کا ہے۔ براہِ راست بیان کا مطلب ہے محض الفاظ اور صفات کا جھمیلا۔ اُردو زبان ہوئی تو بیگماتی محاورات چاندنی کے بیان میں کڑے سے کڑا بجاتے چلتے پھرتے نظر آئیں گے۔..... حقیقت نگاری کا ایک بڑا کارنامہ تو یہی تھا کہ شاعری اور افسانہ دونوں کو اس پُر تکلف زبان کے جھمیلوں سے آزاد کیا جسے اپنی ہی حسن فروشیوں سے فرصت نہیں تھی کہ کسی چہرے کے نقوش بتاتی اور منظر کی چلتی پھرتی تصویر پیش کرتی۔ حالی کی برکھارت کی کوئی اور اہمیت نہ سہی، لیکن حالؔی نے اتنا تو کیا کہ نظم میں محاورات اور الفاظ کی بوچھاڑ کی بجائے پانی کو برستا بتایا۔ دھوپ کے بیان کو چیل کے انڈا چھوڑنے سے کچھ زیادہ جزرس بنایا۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جدید افسانہ کے اسلوب کے متعلق ہم کوئی ایسی بات کہہ نہیں پاتے جو اس کے امتیازی وصف کو ظاہر کرے۔ یا تو ہماری باتیں تنقیدی اصطلاحات کا جھمیلا ہوتی ہیں یا لگ بھگ وہی ہوتی ہیں جو فکشن کے عام اسلوب کے متعلق کہی جا چکی ہوتی ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ جدید افسانہ استعاراتی یا علامتی اسلوب کے کوئی ایسے نادر اور اجتہادی نمونے پیش نہیں کر پاتا جن کی بنیاد پر استعاراتی اسلوب کی ایسی جمالیات تشکیل کی جا سکے جو نئے اسلوب کو پُرانے اسلوب کے مقابلہ یں بہتر اور زیادہ خلّاقانہ ثابت کر سکے۔ ممکن ہے اس میں ہماری تنقید کا بھی عجز ہو کیونکہ فکشن کی زبان اور اسلوب کی تنقید کے صحیح طریقۂ کار کو ہم پروان نہیں چڑھا سکے ہیں۔ یہاں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ بالفرض اگر ہم نے اسلوبیات کے صحیح اوزار ایجاد کر بھی لیے۔ اور ان کی مدد سے یہ ثابت کر بھی دیا کہ جدید افسانہ کا اسلوب واقعی نادرہ کار رہے تو کیا اس سے یہ لازم آتا ہے کہ اس اسلوب میں لکھا گیا افسانہ ہی اچھا افسانہ قرار پا سکتا ہے اور دوسرے اسالیب اپنی قدر و قیمت کھو دیتے ہیں؟۔ میں کہوں گا کہ اگر تھیم ایک ہی نوعیت کی ہے تو علامتی طریقۂ کار میں حسن آفرینی اور معنی آفرینی کی اتنی ہی گنجایش ہے جتنی کہ حقیقت پسندانہ طریقۂ کار میں۔ دونوں طریقے اپنا جواز رکھتے ہیں کیونکہ دونوں تھیم کے معنوی امکانات کو الگ الگ طریقوں سے کھنگالتے ہیں۔ حقیقت پسند افسانہ ڈرامائی امکانات کو سامنے لاتا ہے اور علامتی افسانہ تاثراتی یا شعری امکانات کو۔ اس نکتہ کو سمجھنے کے لیے بلراج منیرا کے افسانے ''آخری کمپوزیشن'' پر غور کرنا ضروری ہے۔

یہ منیرا کے گنتی کے اچھے افسانوں میں سے ہے اور بلاشبہہ جدید افسانوں میں ایک امتیازی مقام کا مستحق

ہے۔ باقر مہدی اور محمود ہاشمی اور شمیم حنفی نے اس کی جتنی تعریف کی ہے وہ حق بجانب ہے۔ اس افسانہ کی تکنک کو میں علامتی ضرور کہوں گا لیکن افسانہ کے اسلوب کو استعاراتی اسلوب نہیں کہوں، گو تھوڑے بہت استعاروں کا استعمال اس میں ہوا ہے۔ مثلاً تین دیواریں پتھر کی چوتھی لوہے کی وغیرہ وغیرہ اس کا اسلوب ڈرامائی ہے اور سنبھلی ہوئی خطابت اسے تناؤ اور بھینچے ہوئے لبوں کی شدت عطا کرتی ہے۔:

''اس کے لفظ چھین لو اور اسے چھوڑ دو
یہ مجھے منظور نہ تھا اور نہ ہے۔
میری خاموشی ایک لفظ ''نہیں'' تھی..... میں نے اب تک اَن گنت لفظ کھوئے تھے۔ اب میں نے پہلی بار ایک لفظ پایا تھا۔ اس کے لفظ اس کے پاس رہنے دو اور اُسے بند کر دو۔
یہ ان کی بھول تھی کہ اِن لفظوں کے ساتھ میں آزاد تھا۔ قید بے معنی تھی۔ تین ننگی بچی سرد دیواریں پتھر کی۔' اور چوتھی لوہے کی..... انھوں نے مجھے بند کر دیا۔''

(آخری کمپوزیشن)

آپ دیکھیں گے کہ یہ اسلوب استعاراتی نہیں۔ ڈرامائی اور خطیبانہ ہے اور راست گفتاری سے کام لیتا ہے۔ میں منیرا کے اس افسانہ اور اس اسلوب کی اہمیت رتی بھر بھی کم کرنا نہیں چاہتا لیکن میزا کے مدّاحوں کی مانند میں اسے غیر معمولی اہمیت دینا بھی پسند نہیں کرتا۔ غیر معمولی اس معنی میں جس معنی میں مثلاً منٹو کے ''پھدنے'' یا سریندر پرکاش کے ''رونے کی آواز'' یا انتظار حسین کے ''زرد کتے'' کے اسلوب کو ہم بالکل ایک نیا تجربہ کہتے ہیں..... ایک ایسا تجربہ جو اِن افسانوں سے پہلے کہیں نظر نہیں آتا اور جس کے امکان کی نشان دہی تک فکشن کا روایتی اسلوب نہیں کرتا۔ اسی لیے منیرا کے اسلوب کو ہم خطیبانہ اور ڈرامائی کہہ کر شناخت کر سکتے ہیں۔ جب کہ ''پھندنے'' کے اسلوب کی شناخت کے لیے ہمیں مناسب الفاظ تک نہیں ملتے۔

بہر حال منیرا کا افسانہ اپنی جگہ بہت اہم ہے۔ لیکن آپ دیکھیں گے کہ ''نہیں'' کے لفظ پر' آدمی کے انکار کرنے کی قوت پر فرانس میں سارتر کا میو' انوئی اور ژیرودو نے کتنے زبردست ناول افسانے اور ڈرامے لکھے ہیں دورِ جدید کی آمرانہ استبدادیت نے اس باغی کو پیدا کیا ہے جس کے لیے لفظ ''نہیں'' اس کی آزادی اور زندگی کا اثبات ہے۔ سیاست ہی نہیں بلکہ زندگی کے ہر شعبہ میں اس لفظ ''نہیں'' میں کیسے ڈرامائی امکانات پنہاں ہیں، اور یہ ڈراما سماجی، سیاسی، اخلاقی، اور مابعد الطبعیاتی ڈائمنشن رکھتا ہے۔ اکثر تو یہ تمام ڈائمنشن ایک ہی ناول یا ڈرامے میں نظر آتے ہیں جیسا کہ سارتر کے ڈراموں اور دستووسکی کی ناولوں سے ظاہر ہے۔ علامتی افسانہ ان تمام ڈائمنشن کا، ان تمام رنگا رنگ ڈرامائی تصادمات کا نعم البدل نہیں ہوسکتا، بلکہ جیسا کہ آئرس مرڈوک نے بتایا ہے کہ علامتی افسانہ کا خدشہ ہی یہ ہے کہ زندگی کے ہر شعبہ میں ہر لمحہ وقوع پذیر ہونے والے اخلاقی اور روحانی ڈراموں سے علامتی افسانہ نبرد آزما نہیں ہو پاتا۔ عصری زندگی کے پھیلے ہوئے اس ڈرامائی تناظر کو اپنے دامن میں سمیٹنے کے لیے

رسمیہ ناول اور ڈراما اور افسانہ ہی کام آتا ہے جو اس مقصد کے لیے ضروری فنکارانہ اجتہادات روا رکھتا ہے۔

حاصل بحث یہ کہ جہاں لفظ ''نہیں'' پر منیرا نے خوبصورت علامتی افسانہ لکھا ہے وہیں اس لفظ کی فلسفیانہ معنویت پر مغرب میں بے شمار فلسفیانہ، سیاسی اور اخلاقی ڈرامے اور ناول لکھے گئے ہیں۔ ان تخلیقات میں اساطیر سے بھی کام لیا گیا ہے اور علامات سے بھی۔ لیکن اساطیر اور علامات یہاں تجریدیت کا بہانہ نہیں بنے بلکہ ان کے ذریعہ ڈرامائی سچویشن کو زیادہ سے زیادہ گہرا شدید اور معنی خیز بنایا گیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ دستووسکی، سارتر اور کامیو کے ہر واقعہ اور ہر کردار کی تفسیر نہایت ہی فلسفیانہ اور مفکرآنہ ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ منیرا کے افسانہ کی ایسی تفسیر ممکن نہیں کیونکہ اس میں ایسے ڈرامائی سچویشن نہیں جو فلسفیانہ ڈائمنشن کے حامل ہوں۔ علامتی تکنک انسانی صورتِ حال کو تو پیش کرسکتی ہے لیکن انسانی ڈرامے کا مکمل اور بھرپور استعمال نہیں کر پاتی۔ اسی لیے علامتی اسلوب کے عروج کے زمانوں میں بھی فکشن اپنے ڈرامائی یا حقیقت پسندانہ طریقۂ کار سے کبھی دست بردار نہیں ہوا۔ جدیدیت کے متوازی مخالف جدیدیت رجحانات جو حقیقت نگاری کی تائید میں تھے اسی ضرورت کے زائیدہ تھے۔

اس بحث کی مزید وضاحت کے لیے ہم انور سجاد کے افسانہ ''کونپل'' کی مثال لے سکتے ہیں۔ بے شک یہ بھی ایک اچھا افسانہ ہے اور انور سجاد کے بہترین افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ اس افسانہ میں جابر حکمراں کی تصویر اور چھپکلی کا استعارہ لیجیے۔ چھپکلی تصویر پر چلتی ہے اور اس کی حرکت سے تصویر بالآخر ٹوٹنے والی ہے۔ یہاں استعارہ ایک صورتِ حال کو مکمل طور پر مغلوب کیے ہوئے ہے۔ استعارے کی انتہا صورتِ حال کی انتہا ہے۔ افسانہ نگار کا ذہن ایک معنی میں استعارے میں قید ہوگیا ہے۔ تصویر اور چھپکلی اس کی تخیلی طاقت کو اپنے لیے مخصوص کر لیتے ہیں۔ اس کی زبان در بیان کی قوت بھی صرف اسی محدود دائرے میں محبوس ہوگئی ہے۔ ظاہر ہے تخلیقی تخیل کے لیے یہ جولا نگاہ کافی نہیں۔ اب تصویر کی جگہ آپ جابر حکمراں کو رکھ دیجیے اور چھپکلی کے بجائے کسی باغی، یا انقلابی یا فن کار کو اس کے سامنے کر دیجیے اور دیکھیے کہ یہ صورتِ حال کتنے زبردست تخلیقی امکانات رکھتی ہے۔ اس صورتِ حال کے VARIATIONS کا تو شمار ہی نہیں کیونکہ انسان کی زندگی عبارت ہے ہر شعبۂ حیات میں جبر اور اختیار کی کش مکش کا۔ ہزار ہا ناول، افسانے اور ڈرامے ایسے پیش کیے جاسکتے ہیں جن میں اقتدار کے خلاف فرد کی بغاوت کی کہانی اس کے تمام انسانی اور اخلاقی ڈائمنشن کے ساتھ بیان ہوئی ہے۔ ظاہر ہے ایک استعارہ اس رنگارنگی کا نعم البدل نہیں ہوسکتا۔ استعارہ خود انور سجاد کی تخلیقی قوتوں پر حصار باندھتا ہے تو دوسرے لکھنے والوں کے لیے تخلیقی سمجھاو کیا رکھے گا۔ جب کہ فکشن اور ڈرامے کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ ایک واقعہ کی پیش کش دوسرے لکھنے والوں کو نت لئے واقعات سجھاتی رہتی ہے۔ اسی لیے فکشن نویسی کا عام وطیرہ یہ رہا ہے کہ وہ عموماً کسی طبع زاد خیال کی بنیاد پر نہیں لکھا جاتا بلکہ ناول کی جو مختلف اقسام رہی ہیں مثلاً نفسیاتی ناول، یا خاندانی ناول، یا جرم وسزا کا ناول، یا نوجوان کا عملی زندگی میں قدم رکھنے کا ناول وغیرہ وغیرہ ان میں سے کسی ایک قسم کو ناول نگار اپنا کر اپنا کام شروع کرتا ہے اور پھر اپنی تخلیقی صلاحیت کے مطابق اس میں طباعی کا جوہر پیدا کرتا ہے۔ اس معنی میں میں نے کہا ہے کہ زندگی افسانہ نگار کو بہت کچھ دیتی ہے۔ جو کچھ دیتی ہے اسے استعارے میں یعنی معنی خیز علامتی واقعہ میں بدلنا بہت بڑا تخلیقی کام ہے۔ محض ایک

استعارے کی ایجاد اور استعارے کا بیان کوئی کارنامہ نہیں کہ انسان ہمیشہ استعاروں میں سوچنے کا عادی رہا ہے۔

''کونپل'' کا سب سے خوبصورت حصّہ وہی ہے جس میں کونپل کے پھوٹنے اور تند ہواؤں کی زد سے کونپل کو محفوظ کرنے کی بچّے کی کوشش کا بیان ہے۔ لیکن یہ حصّہ افسانہ کا ناگزیر جزو نہیں بنتا۔ افسانوی مواد سے فطری طور پر نہیں پھوٹتا۔ اس حصّے کو افسانہ نہیں بلکہ افسانوی تکنک سنبھالے ہوئے ہے جو فوٹو گرافک ہونے کے باعث کسی بھی تصویر کو SUPER-IMPOSE کرنے میں آزاد ہے۔ اسی لیے افسانہ میں تکنک یا کرافٹ افسانوی مواد میں ملفوف نہیں بلکہ اس کی کاری گری مواد سے الگ ہماری توجہ اپنی طرف کھینچتی ہے جس سے افسانہ کی محسوس ڈزائن سطح پر ابھر آتی ہے۔ ''کونپل'' میں جابر حکمراں اور چھپکلی کی تصویر، باغی پر ظلم کی تصویر اور جیل کے باہر بیٹھے ہوئے مظلوم کے اعزّہ پر ظلم کے اثرات کی تصویر باہم منسلک ہیں۔ کیونکہ ایک ہی واقعہ کے مختلف پہلو ہیں۔ کونپل پھوٹنے کی تصویر کا ان واقعات سے کوئی نامیاتی ربط نہیں ہے۔ کونپل کا پھوٹنا رجائیت کا استعارہ ہے جو افسانہ کی زمین سے نہیں بلکہ افسانہ نگار کے ذہن سے پھوٹا ہے اور جسے افسانہ کا جزو بنانے میں تخیّل سے زیادہ تکنک سے مدد لی گئی ہے۔ فرض کیجیے کہ افسانہ حقیقت پسند اسلوب میں لکھا گیا ہوتا۔ باغی کسان ہوتا جو اپنے اہل وعیال کے ساتھ جھونپڑے میں رہتا ہوتا۔ جاگیردار کے گرگے اس پر آئے دن ظلم گذارتے اور بالآخر ایک بھیانک رات کو اس کا خاتمہ کر دیتے۔ ایک آندھی اٹھتی اور بچّہ کونپل کو بچانے کے لیے ویران کھیت کی طرف دوڑ جاتا۔ یہاں پر کونپل زمین کھیت، کسان اور بچّے کے ساتھ فطری طور پر منسلک ہوتی۔ حقیقت پسند لینڈ سکیپ کا ایک ایسا جزو جو نہایت سہجتا سے علامت میں بدل جاتا۔ بچّہ کی آنکھ باپ پر ظلم اور گھر والوں کی بے بسی دیکھتی اور کچھ نہ سمجھ پاتی اور اس طرح صورتِ حال کی ہولناکی زیادہ شدید بنتی۔ افسانہ ظلم کا براہِ راست بیان کرنے کی بجائے صرف ایسے اشارے کر سکتا تھا جو زیادہ روح فرسا ہوتے۔ زبان پر انگارا رکھنے کی بجائے صرف اتنا بتا دینا کافی ہوتا کہ باپ جب گھر آتا ہے تو اس کے دو دانت ٹوٹے ہوئے ہوتے ہیں۔

مجھے اپنا یہ طریقہ تنقید پسند نہیں۔ میں جانتا ہوں کہ افسانہ کو لکھنے کے بہت سے طریقے ہو سکتے ہیں لیکن بہترین طریقہ وہی ہے جو دوسرے طریقوں کے امکانات مکمل طور پر ختم کر دیتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ اور ''رونے کی آواز'' اور ''زرد کتا'' ----- جس طریقہ سے لکھا گیا ہے اس کے علاوہ کوئی اور طریقہ سے ان کا لکھنا ممکن نہیں۔ لیکن ''کونپل'' پڑھتے وقت متبادل طریقے سامنے آتے ہیں کیونکہ جب مواد اور تکنک ثنویت کا شکار ہوں تو قاری کا ذہن مواد کی پیش کش کے اپنے طریقے سوچتا رہتا ہے۔ اس ثنویت کی ایک علامت تو یہ ہے کہ فوٹو گرافک تکنک کے باوجود افسانہ غیر شخصی نہیں بنتا۔ افسانہ نگار اپنے کیمرے کا نہایت چابکدستی سے استعمال کرتے ہوئے نظروں کے سامنے موجود رہتا ہے۔ کیمرے کی حرکات، اس کا زاویہ، اس کا فوکسنگ نہایت نستعلیق سر اور دستانہ پوش ہاتھوں کا عمل ہے۔ ہولناکی کے سامنے افسانہ نگار کی آنکھ کا۔ کیمرے کی آنکھ میں بدل جانا اور چیز ہے اور ہولناکی کا غیر جذباتی اور غیر شخصی لیکن انسانی آنکھ سے مشاہدہ کرنا دوسری چیز ہے۔ اوّل الذکر رویّہ کلی نکل لاتعلقی پیدا کرتا ہے جس سے ہولناکی اپنا انسانی تاثر کھو بیٹھتی ہے۔ یہ فن کاری کے بڑے نازک مقامات ہیں۔ مثلاً ظلم اور ایذا رسانی کا بیان

افسانہ نگار کیسے کرے۔ ایسے بیان کو اتنا اذیت ناک بنایا جاسکتا ہے کہ صرف مضبوط دِل گردے کا آدمی ہی اسے پڑھ سکتا ہے۔ یا بیان ایذ ارسانی کی جزرس تفصیلات کے باوجود اتنا کلی نیکل یا صحافیانہ ہوسکتا ہے۔ کہ قاری پر کوئی تاثر نہ چھوڑے۔ ہر دو طریقے ناقص ہیں۔ بڑا آرٹ معمولی سے اشاروں کے ذریعہ بڑے اثرات پیدا کرتا ہے۔ ''گرہن'' میں ہولی کے منہ پر ایک تما چاپڑتا ہے اور قاری کا دِل دہل اٹھتا ہے منٹو اپنے افسانہ کے اخیر میں صرف اتنا اشارہ کرتا ہے کہ تین شخص ڈھاٹا باندھے ہوئے خان بہادر کے گھر کا خاتمہ کرنے کے لیے آئے اور افسانہ ختم ہوجاتا ہے لیکن قاری دہل اٹھتا ہے کہ نہ جانے خان بہادر ان کی جوان لڑکی اور چھوٹے لڑکے پر کیا کیا بیتی ہوگی۔ سارتر اپنے ایک افسانہ میں جیل کی کوٹھری میں موت کا انتظار کرتے ہوئے چند لوگوں کا بیان کرتا ہے۔ ایک نوجوان باتیں کرتا ہے اور اسے خبر بھی نہیں ہوتی کہ اس کا پیشاب نکل گیا ہے۔ ایسے ہی اشارے اور واقعات ہوتے ہیں۔ جنھیں تخیل تخلیق کرتا ہے اور کیمرے کی آنکھ دیکھتی ہے۔ انور سجاد کی مصیبت یہی ہے کہ ان کا تخیل بولتے ہوئے واقعات کی تخلیق میں قاصر رہتا ہے اور کمی کو تکنک اور اسلوب کے ذریعہ پورا کرتے ہیں۔ عام قاری کو ان کے یہاں کرافٹ نمایاں نظر آتا ہے تو اس میں قاری کا کوئی قصور نہیں۔ بات بن جاتی ہے لیکن ایسی بھی نہیں کہ کوئی غیر معمولی کارنامہ نظر آئے۔

فن میں ہیئت کے تجربات کا جواز یہ ہے کہ بدلے ہوئے حالات میں جن نئے اور منفرد تجربات کو فنکار بیان کرنا چاہتا ہے وہ رسمیہ اور روایتی فارم میں ممکن نہیں۔ فکر و احساس کی سطح پر اگر انور سجاد بالفرض پیش رو ترقی پسندوں سے مختلف بھی ہیں تو فن کی سطح پر تو ان کا افسانہ ترقی پسند افسانہ سے الگ پہچانا جاتا ہے لیکن فکر و احساس کی سطح پر یہ اختلاف واضح نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ تجریدی یا علامتی ہونے کے ناتے ان ڈرامائی تصادمات سے محروم ہے جن کی بنیاد پر افسانہ کی فکری اور دانشورانہ گہرائیوں اور کرداروں کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور اخلاقی کشمکشوں کا تجزیہ کیا جاسکے۔ ایک مختصر سی لیکن خوبصورت غنائی نظم کی تحسین و تعریف کے لیے آپ کو دانشورانہ اور فلسفیانہ فضاؤں میں پرواز کرنے کی ضرورت نہیں کیونکہ نظم ایک نازک احساس کا نازک اور نفیس اظہار ہے جس سے پورے طور پر لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے لیکن مفکرانہ، دانشورانہ اور فلسفیانہ مباحث کو وہی نظم تحریک بخشتی ہے جس کا مظروف دانشورانہ ہو، اور جو تہہ دار اور پیچیدہ معنیاتی نظام کی حامل ہو۔ ظاہر ہے کہ انور سجاد اور بلراج منیرا دونوں اس دور کے افسانہ نگار ہیں جو ترقی پسند آئیڈیل کی شکست کے بعد شروع ہوتا ہے۔ لیکن دونوں کے افسانوں سے پتہ نہیں چلتا کہ اس دور کے ریڈیکل اور مارکسی نوجوان کا کرب اور الجھنیں کیا تھیں، اور ان کے مسائل پیشرو ترقی پسندوں اور ہم عصر دوسری یساری اور انقلابی جماعتوں کے مسائل سے کیا مماثلت اور عدم مماثلت رکھتے ہیں۔ چنانچہ ان کے افسانوں پر دانشورانہ فلسفیانہ، نفسیاتی اور اخلاقی تنقید کی گنجایش بے حد محدود ہے اور ایک غنائی نظم کے طور پر ہی ان افسانوں کی داد دی جاسکتی ہے۔ ایسی داد دینا خود ان افسانہ نگاروں کا مُنہ چڑانا ہے کیونکہ ان کے انقلابی اور انسانی سروکار اتنے شدید ہیں کہ انسانی دکھ درد کو انھوں نے فنکارانہ عشوہ فروشیوں کی قیمت وصول کرنے کے لیے استعمال نہیں کیا۔

فن اگر ایک کمیٹیڈ فنکار کے ہاتھ میں ہتھیار ہے، اور وہ اس کے ذریعہ انسانی شعور پر ضرب پہنچانا چاہتا ہے تاکہ ہماری اخلاقی خود اطمینانی کا آئینہ خانہ پاش پاش ہو تو اس میں شک نہیں کہ فنکار ہتھیار کا استعمال چابک دستی سے کرے گا کہ یہ لازمۂ فنکاری ہے، لیکن چابک دستی اور استادانہ داؤ پیچ کے نمایشی کرتبوں میں جو نازک اور پرخطر فرق ہے وہ اگر ملحوظِ خاطر نہ رہے تو تکنک اور کرافٹ فن پر غالب آجاتے ہیں، اور آرٹ کی محسوس ڈزائن ناگوار حد تک واضح ہوجاتی ہے۔ تکنک اگر موضوع اور مواد کے نئے گوشوں اور ابعاد کو سامنے نہیں لاتی تو اس کا تخلیقی جواز قائم نہیں رہتا۔ مثلاً انور سجاد اور بلراج منیرا کا علامتی افسانہ یہ بتانے سے قاصر ہے کہ فکرو احساس کی سطح پر پیشرو انقلابیت، یساریت مارکسزم اور ترقی پسندی سے اس کا نقطۂ انحراف کیا ہے اور جس نئے ریڈیکلزم کی طرف وہ پیش قدمی کرتا ہے اس کی امتیازی شناخت کیا ہے۔ ایسا اس لیے ہوا کہ تجریدی اور علامتی ہونے کے ناتے اُن کے افسانہ ٹھوس انسانی تجربات پر مبنی کسی سیاسی اور اخلاقی عمل کی پیش کش کا افسانہ نہیں جو انسان کے اخلاقی نفسیاتی اور سماجی مضمرات کو بصیرت کی کرن سے منور کرتا چلے۔ بصورتِ موجودہ وہ صبر کا نغمہ، اور ظلم کا نوحہ ہے، گویا افسانوی تعمیر کی بجائے شاعرانہ تاثیر کی طرف زیادہ مائل ہے۔ یہ شاعرانہ تخیل کے ہاتھوں افسانوی تخیل کی شکست ہے، اور یہ دونوں افسانہ نگار اس شکست کی دردناک آواز ہیں۔ دونوں احساس کی سطح پر کرشن چندر کی طرح انقلابی رومانیت، اور فن کی سطح پر شاعرانہ اسلوب کے شکار ہیں۔ دونوں کی اپیل جذباتی زیادہ اور دانشورانہ اور فلسفیانہ کم ہے۔ ترقی پسند فنکاروں ہی کی مانند دونوں کے افسانے میلاناتی ہیں، مقصدی ہیں، اخلاقی تمثیلوں کا انداز بھی رکھتے ہیں، جذباتیت اور خطابت سے بھی پاک نہیں اور تاثر کے لیے تھیٹریکلزم اور میلوڈرامائیت کا بھی شکار ہوتے ہیں۔ ہیئت اور موضوع کی ثنویت کے پیچھے ذات اور مکھوٹے کی ثنویت کو دیکھا جاسکتا ہے جو جدید ریڈیکل فنکار کی شخصیت کا سب سے المناک پہلو ہے۔ جن ہولناک حالات کا فنکار کو سامنا ہے فنکار ان کے خلاف بغاوت کرتا ہے لیکن بالآخر ان حالات کے ہاتھوں مارا بھی جاتا ہے۔ فنکار بطور ہیرو کے اب بہ یک وقت باغی بھی ہے اور حالات کا صیدِ زبوں بھی اور شہید بھی۔ المیہ ہیرو تو جب پیدا ہوتا تھا تو دنیا اپنا توازن کھو دیتی تھی۔ اس کی موت کے بعد وہ اپنا کھویا ہوا توازن پھر سے پاتی تھی لیکن اس نئے توازن میں ان قدروں کا آب و رنگ ہوتا تھا جن کا اثبات کرنے کے لیے المیہ ہیرو منصۂ شہود پر آیا تھا اور اس کی پاداش میں پھر وہ موت کے گھاٹ اتار دیا گیا تھا۔ اسی لیے المیہ ڈراما صرف جرم و تشدد اور ظلم و جبر کا بیان نہیں ہوتا بلکہ خیر و شر کی اقدار کا ایک ایسا تناظر لیے ہوتا ہے جو ہماری حقیقی دنیا کے مادی پس منظر میں اپنا تصادم پیش کرتی ہیں۔ شر شخصیت اور کردار کا روپ اختیار کرتا ہے۔ ظلم و جبر اور تشدد کے بیان کے باوجود ہم شر کو کوئی کردار عطا نہیں کرسکے اور نہ ہی شر کی ایسی تصویریں پیش کرسکے جو شر سے بھری ہوئی دنیا کی تفہیم میں معاون ثابت ہوں۔ جیسا کہ بلراج منیرا اور انور سجاد کے افسانوں سے ظاہر ہے خیر ہو یا شر..... یا ایک ہی شخص میں دونوں کا آمیزہ----وہ ایسے کرداروں کی صورت میں تجسیم نہیں پاتا جو حقیقی دنیا میں اپنے عمل اور اپنی اندرونی اخلاقی کش مکش کے ذریعہ انسانی زندگی اور گردوپیش کی دنیا کا عرفان عطا کریں۔ منیرا کا وہ انقلابی جو ''نہیں'' کہنے کی طاقت رکھتا ہے وہ انقلابی کا ایک امیج پیش کرتا ہے۔ اس کی ایک متھ تراشتا ہے، گوشت پوست کا حقیقی کردار

نہیں۔ حقیقی انسان امیج اور مِتھ کے توڑنے والے ہوتے ہیں اور اسی لیے حقیقت نگاری کسی فلسفہ یا سیاسی آدرش کی بخشی ہوئی حقیقت کو قبول نہیں کرتی بلکہ اس کا تفحص کرتی ہے کہ اس کا نصب العین ظواہر سے گذر کر حقیقت تک اور حقیقت سے گذر کر صداقت تک پہنچنا ہوتا ہے۔ اسی معنی میں حقیقت نگاری امیج مِتھ، خواب اور فنتسی کی دشمن ہے۔ وہ عینیت پسندی کی بھی دشمن ہے جو زندگی انسان اور دنیا کا سہل اور سادہ تصور رکھتی ہے، اور ان رومانی خوابوں اور رجائی تصورات کو جنم دیتی ہے جن کا استعمال پُرانے ترقی پسند اور نئے ریڈیکل ایک ہی مقصد کے لیے کرتے ہیں کہ ان کے ذریعہ اپنے آرٹ کو تسکین پہنچانے کا ایک ذریعہ بنایا جائے۔ آرٹ میں تسکین کی ترغیبات پنہاں ہیں اور صرف غیر معمولی فنکارانہ شعور کے مالکِ ادیب ہی ان ترغیبات کا شکار ہونے سے خود کو محفوظ رکھ سکتے ہیں۔ یہ شعور کہ حقیقت جتنی نظر آتی ہے اس سے زیادہ گہری ہے، انسان اپنی فطرت میں نا قابل پیش بنی، اور غیر یقین آفرین ہے، خارجی دنیا اب عقلیت سائنس اور ٹکنولوجی کے ذریعہ ایسی تبدیلیوں سے گذری ہے کہ کوئی فلسفہ اس کی تفہیم میں کارگر ثابت ہوتا نظر نہیں آتا، ایک فنکار کو حقیقت کی تفہیم کے لیے وہ فارم اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے جس میں دنیا کی خارجی اور انسانی کی باطنی پیچیدگیوں اور تہہ داریوں کے تفحص اور انکشاف، تلاش اور تجزیہ کے زیادہ سے زیادہ امکانات رہے ہوں۔ ایسا فارم انسان اور خارجی دنیا کے رشتہ کو اس کی تمام جدلیات، تصادمات، ہم آہنگی کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ آرٹ یہاں تسکین سے زیادہ تفہیم کی طرف مائل ہوتا ہے اور خواب دکھانے کی بجائے حقیقت اور صداقت کا عرفان بخشتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں فنکارانہ تخیل کائناتِ اکبر کے مقابلہ میں اپنی کائناتِ اصغر تخلیق کرتا ہے۔ فنطاسی اسی لیے تخیل سے کم تر درجہ کی چیز ہے کہ وہ صحافتی حقائق سے بلند نہیں ہو پاتی اور تکنک اور اسلوب کا استعمال انکشافِ حقیقت کے لیے نہیں جو حقیقت کی تفہیم اور عرفان کا پیش خیمہ ہے، بلکہ صحافت اور سیاست کی عطا کردہ بنی بنائی حقیقتوں کو اثر آفرین طریقہ سے پیش کرنے کے لیے کرتی ہے اور اثر آفرینی شروع سے شاعری کی ایک صفت رہی ہے جس کے لیے وہ آہنگ، عروض اور خطابت سے بے دریغ کام لیتی رہی ہے۔ نثر کے پاس اثر آفرینی کے لیے شاعری کے وصائل نہیں کیونکہ نثر نے جو تخلیقی فارم پروان چڑھائے یعنی ناول، افسانہ، نثری ڈراما اور انشائیہ اُن سے جذبات کو چھونے کی بجائے جذبات کی آگہی کا کام زیادہ لیا گیا۔ نثر شاعری کے مقابلہ میں زیادہ عقلی، دانشورانہ، توضیحی اور تجزیاتی رہی ہے۔ اور اس کی فنکارانہ اضاف بھی انہی خصوصیات کی حامل ہیں۔ جدید ذہن نثر ہی میں نہیں بلکہ شاعری میں بھی پیچیدہ حقائق کی تصویر دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اور جذبات اور احساسات سے چھلکتی نازک اور لطیف غنائی نظم کے حسن کا اعتراف کرنے کے باوصف اس نظم کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جس میں پیچیدہ تجربات اپنے تمام تضادات اور تہہ داریوں سمیت ایک ایسے PARADOXICAL اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں جو نتیجہ ہے دانشورانہ اور مفکرانہ ذہن کی جذبات کی نگہہ داری کا۔ جدید شاعری جتنی نثر سے متاثر ہوئی اتنی نثر شاعری سے نہیں ہوئی۔ جدید اُردو افسانہ کی شاعرانہ بننے کی کوشش ہی میں اس کی شکست کے اسباب تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

استعارہ اور نِرا لفظ

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

استعارہ اور نِرا لفظ

جدید افسانہ کے مفسّروں میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا نام سرِ فہرست ہے۔ اُن کے نامِ گرامی کے بعد فہرست ختم ہوتی ہے اور مینارِ بابل کی سیڑھیاں شروع ہوتی ہیں جن پر وہ لوگ چڑھتے اترتے نظر آتے ہیں جو چلے تو تھے عالمِ تمثیل کا نظارہ کرنے لیکن اب بھانت بھانت کی بولیوں کے عذاب میں گرفتار ہیں۔ ان میں جس کا بول سب سے حتی کہ فہم سے بھی بالا ہے وہ مہدی جعفر ہیں۔ تنقید کے اس جٹا دھاری بھوانی شنکر کی دونوں آنکھیں بند اور تیسری آنکھ کھلی رہتی ہے اور اس کی پُر جلال نظر کا یہ ادنا کرشمہ ہے کہ وہ جس افسانہ پر پڑتی ہے، اور وہ ہر افسانہ پر پڑتی ہے، تو افسانہ کے گوبر سے اسطور کی وہ گائے پیدا ہوتی ہے جس کے سینگوں پر جدید افسانہ کی دنیا قائم ہے۔ تانترک تنقید کے ایسے ہی دو چار بھیرو اور پیدا ہوگئے تو عالمِ معنی میں وہ شورِ ظہور پیدا ہوگا جسے سکونِ قلب کے ساتھ صرف وہ سادھو سُن سکتا ہے جس کی روحانی تربیت سٹا بازار میں ہوئی ہو۔

جدید افسانہ پر نارنگ کی تنقید کا آغاز اس مضمون سے ہوتا ہے جو انھوں نے بلراج منیرا اور سریندر پرکاش کے افسانوں پر ''اُردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ'' کے عنوان سے رسالہ ''شب خون'' میں لکھا۔ اس موضوع پر تا حال یہ سب سے اچھا مضمون ہے۔ خصوصاً سریندر پرکاش کے افسانوں کا تجزیہ بصیرت افروز ہے۔ بلراج منیرا کے افسانہ ''ماچس'' کی تفسیر افسانہ کا بہت دور تک ساتھ نہیں دیتی تو اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ کے بعض پچوئیشن اس کے علامتی نظام کے تابع نہیں رہتے۔ انتظار حسین کے افسانوں پر نارنگ کا مضمون اچھا ہے۔ انتظار حسین پر محمد عمر میمن کے مضمون کے بعد فن کی نئی جہات کی نشان دہی مشکل کام تھا لیکن نارنگ کو اس ضمن میں بھی غیر معمولی کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ لیکن اس مضمون میں نارنگ PEDANTRY سے بچ نہیں سکے ہیں کیونکہ جو کچھ واضح ہے اس کی عالمانہ وضاحت مدرّس کی پیشہ ورانہ بیماری ہے۔ سلام بن رزّاق کا افسانہ ''انجام کار'' اور انتظار حسین کا افسانہ ''نرناری'' کا تجزیہ بتاتا ہے کہ ان کا شوقِ عقدہ کشائی بے گرہ رشتوں میں بھی گرہیں تلاش کرتا ہے۔ ''انجام کار'' جتنا سطح پر ہے (اور افسانہ سطح ہی پر ہے کہ حقیقت پسندانہ ہے) اسے بھی نارنگ ٹھیک سے گرفت میں نہیں لے پائے ہیں۔ یہاں وہ سطح ہی پر ڈوبے ہیں اور ''نرناری'' کے تجزیہ میں وہ اُن گہرے پانیوں میں ڈوبے ہیں جہاں انھیں اس علامت کی تلاش تھی جو افسانہ کو پاکستان کے تہذیبی اور سیاسی مسائل کا ترجمان بناتی۔ غواصِ معانی کو علامت کا یہ موتی ہاتھ نہیں لگا۔

لیکن نارنگ کے دلچسپ ترین مضامین وہ ہیں جو انھوں نے راجندر سنگھ بیدی پر لکھے ہیں۔ ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' اور ایک باپ بکاؤ ہے کا وہ تجزیہ جو ''اظہار'' میں شائع ہوا تھا۔ ایمان کی بات یہ

ہے کہ اِن دونوں مضامین کو میں نے جب بھی پڑھا ایک نشہ سا چھا گیا۔ انتظار حسین پر محمد عمر میمن کے مضمون کی مانند یہ مضامین بھی تخلیقی تنقید کے معجزے ہیں۔ چوکھی شاعری اور غنائیہ کا آہنگ رکھنے کے باوجود اُن کا اسلوب تنقیدی نثر کی صلابت برقرار رکھتا ہے۔ یہ بھی کتنی حیرت کی بات ہے کہ اساطیر کا تذکرہ جدید افسانہ کی رعایت سے زیادہ ہوتا ہے لیکن اس کے بہترین نمونے نارنگ کو بیدی ہی میں نظر آئے جو بنیادی طور پر حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں۔ کیا اس سے ہم یہ نتیجہ نہیں نکال سکتے کہ حقیقت نگاری اور علامت نگاری دو الگ الگ اور مختلف چیزیں نہیں ہیں بلکہ ایک ہی تخیل ہے جس کا بہتا ہوا دھارا اِن مقامات میں الگ الگ روپ اختیار کرتا ہے؟ اگر ہم اتنی سی بات سمجھ لیتے تو جدید افسانہ اور تنقید کا بہت سا فکری انتشار دور ہو سکتا تھا۔ ہم نے تخلیقی اور غیر تخلیقی افسانہ کی جو جاہلانہ ہڑبونگ کھڑی کرر کھی ہے، افسانہ اور شاعری کے بیچ جو دیوار چن رکھی ہے اور زبان کے تخلیقی اور غیر تخلیقی استعمال کی بحث میں جو بدمزگی پیدا کرر کھی ہے وہ نتیجہ ہے تخلیقی عمل کی ماہیئت سے لاعلمی کا۔ تخلیقی تخیل ایک روپ ایک رنگ، ایک وسیلۂ اظہار کے ذریعہ نہیں بلکہ ہزار روپ، ہزار رنگ اور ہزار وسیلوں کے ذریعہ جلوہ افروزی کرتا ہے ورنہ فن و ادب کی دنیا میں اتنی رنگارنگی اور تنوع نہ ہوتا۔ اگر ہم یہ شعور رکھتے تو ہر چیز کو اس کا مناسب مقام دیتے، اور کسی ایک چیز پر ضرورت سے زیادہ وزن نہ رکھتے۔ مثلاً ہم جدید افسانہ کے اسلوب کی اتنی تعریف نہ کرتے جو اس کے ناتواں جسم پر ڈھیلی پڑتی ہے اور نہ ہی پُرانے افسانہ میں اسلوب کی اہمیت کا انکار کرتے جو سراسر تکذیب حقائق ہے۔ اسی طرح ہم جدید افسانہ کی علامت نگاری کی طرف متوازن رویہ اپناتے تو ممکن ہے قاری زیادہ کشادگی اور ہمدردی سے اس کا مطالعہ کرتا اور علامت کے ہونے یا نہ ہونے یا کمزور ہونے کی کڑی نگرانی کی بجائے اسے استعاراتی، تمثیلی یا حکایتی سطح پر بھی قبول کرتا۔

ہمیں جاننا چاہیے کہ افسانہ تخیل کی مختلف سطحوں پر حرکت کرتا ہے کیونکہ افسانہ کی دنیا کھوبڑ کھابڑ حقائق سے لے کر نازک ترین احساس کی دنیا ہے۔ اسی لیے افسانہ متنوع ہی نہیں بلکہ متضاد اسالیب کی بھی اپنے دامن میں گنجایش رکھتا ہے۔ افسانہ کا آرٹ کثیر الاسالیب ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جس پر میں زور دینا چاہتا ہوں کیونکہ بیدی پر نارنگ کے مضامین میں جو فروگذاشت رہ گئی ہے وہ اسی نکتہ کی فراموش گاری کا نتیجہ ہے۔

بیدی کے افسانوں کو ہم حقیقت پسند افسانوں کے طور پر ہی پڑھتے آئے ہیں۔ ان افسانوں کی استعاراتی اور اسطوری فضا سے کم از کم میں تو اسی وقت واقف ہوا جب نارنگ نے ان کی طرف توجہ دلائی۔ ''ایک باپ بکاؤ ہے'' اور ''ایک چادر میلی سی'' کا حسن ہی نہیں بلکہ ان کی صحیح معنویت بھی ان تنقیدوں کے بعد واضح ہوئی۔ ''گرہن'' میں استعاراتی اور اسطوری اشارے اتنے واضح ہیں کہ نارنگ کی تشریح کے محتاج نہیں، گو تشریح کے بعد وہ زیادہ روشن ہو جاتے ہیں۔ بیدی کے استعاراتی اسلوب پر نارنگ کی تنقید اتنی مکمل ہے کہ اس پر مزید اضافہ اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ نارنگ نے اپنے موضوع کا رس کس نچوڑ لیا ہے۔ تو اب دو سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ پہلا یہ کہ کیا اب ان افسانوں پر کوئی تنقید ممکن نہیں؟ اور دوسرا یہ کہ کیا ان افسانوں کا بنیادی اور مرکزی اسلوب استعاراتی اور اسطوری ہے اور اسالیب کے دوسرے روپ موجود نہیں اور اگر موجود ہیں تو اتنے اہم نہیں؟

جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے کہ آیا ان افسانوں پر مزید تنقید ممکن نہیں، میرا خیال ہے نارنگ فوراً یہ بات قبول کرلیں گے کہ ممکن ہے اور اُن پر بہت کچھ لکھا جاسکتا ہے۔ انھوں نے ان افسانوں کے فن کے صرف ایک پہلو کو جو بہت اہم ہے نمایاں کیا ہے۔ اس کا ایک ناخوشگوار نتیجہ یہ بھی نکلا جو اس نوع کے تخصیصی مطالعوں کا عموماً فطری نتیجہ ہوتا ہے کہ مثلاً گرہن جیسا افسانہ جو ہمارے لیے ایک بہت بڑا جذباتی بلکہ مجھے کہنے دیجیے روحانی تجربہ ہے، محض استعاراتی اسلوب کا جھمیلا بن جاتا ہے۔ ہم افسانہ کو اس طرح دیکھنے کے عادی نہیں ہیں۔ ''گرہن'' تو ان افسانوں میں سے ہے جو ہماری زندگی کا جزو ہیں۔ اس افسانہ کی ایسی تنقید جو اس کے کلّی اور مجموعی تاثر کا احاطہ نہیں کرتی اور چونکہ اس کا دائرہ مخصوص ہے اس لیے افسانہ کی فنّی خصوصیات کے بیان کے وقت اس تاثر کو اپنی حدود کے باہر رکھنے پر مجبور رہے، ہمیں اس معنی میں تشنہ چھوڑتی ہے کہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ افسانہ یہ تو ہے ہی لیکن اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ اور اس بہت کچھ میں بھی بڑی چیز تو ایک عورت کی ٹریجیڈی ہے۔ ہم نہ صرف یہ چاہتے ہیں کہ بات یہیں سے شروع کی جائے بلکہ یہ بھی کہ بات کہیں سے بھی شروع کی جائے اس ٹریجیڈی تک ضرور پہنچے اور اگر نہ بھی پہنچے تو اسے حساب میں ضرور رکھے۔

اب یہ ایسی باتیں ہیں جسے سُن کر نارنگ کا یا کسی بھی نقاد کا ناک بھوؤں چڑھانا فطری ہے۔ یعنی یہ کیا بات ہوئی کہ کوئی بھی نقاد کسی فن پارے کے ایک جزو یا ایک پہلو کا خصوصی مطالعہ نہ کرسکے، اور ظاہر ہے کہ ایسے خصوصی مطالعہ میں تاثر کی بات بے معنی ہے۔ شعر کا عروضی یا لسانیاتی مطالعہ دستانہ پوش ہاتھوں کا سرد تجزیاتی عمل ہی ہوگا کہ یہ اس کے فنّی طریقۂ کار کی مجبوری ہے۔ اس سے شعر کے تاثر کا انکار لازم نہیں آتا کہ وہ تو پہلے سے ہی مفروض ہے۔ صرف نقاد کے دائرۂ کار میں نہیں آتا، یہی نہیں بلکہ اکثر تو قدغن ثابت ہوتا ہے۔ میں ان باتوں کو قبول رکھ کر صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ فنّی، لسانیاتی اور اسلوبیاتی تنقید کی ہر نوع کی تنقید کے مانند اپنی حدود ہیں۔ فن پارہ اس پر لکھی گئی تنقید سے ہمیشہ بڑا ہوتا ہے۔ اچھی تنقید وہی ہوتی ہے جو فن پارے کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں کا احاطہ کرے یہ ہمیشہ ممکن نہیں ہوتا کیونکہ ایک ہی نقاد تنقید کے تمام حربوں پر حاوی نہیں ہوتا لہٰذا جزوی تنقید کی ہمیشہ ضرورت رہتی ہے۔ مصیبت اس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب جزو کو کل سمجھا جائے۔ نارنگ تو بہت سنبھلے ہوئے نقاد ہیں اس لیے روئے سخن ان کی طرف نہیں، لیکن اکثر لسانیاتی نقادوں نے دعوے کیے ہیں کہ صرف لسانیاتی طریقۂ کار ہی تنقید کا صحیح طریقۂ کار ہے اور صرف اسی کے ذریعہ آرٹ کے طلسم کو سمجھا جاسکتا ہے۔ فکشن کی تنقید میں زبان اور اسلوب کے علاوہ دوسرے اجزائے ترکیبی کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے یہ بات بیدی پر نارنگ کے مضامین پڑھ کر واضح ہوجاتی ہے جو اپنا جادو تو جگاتے ہیں لیکن افسانوں کا جادو نارنگ کے نیرنگ سے بڑا ثابت ہوتا ہے۔

اب دوسرے سوال کو لیجیے کہ آیا بیدی کے افسانوں کا بنیادی اور مرکزی اسلوب استعاراتی اور علاماتی ہے؟ میرا خیال ہے بیدی کے یہاں اسالیب کے بہت سے روپ ہیں۔ یہ بات میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ حقیقت پسند فکشن ٹھوس کھردرے اسلوب سے لے کر علامتی اور غنائی اسلوب تک کے بے شمار طریقوں کو اپنے تصرّف میں لاتا ہے۔ ناول اور افسانہ کی ساخت اور بافت کے تحت کبھی ایک رنگ گہرا ہوتا ہے کبھی دوسرا۔ ہر دور کے بدلتے

رجحانات کے تحت کبھی ایک خصوصی روپ پر اصرار بڑھ جاتا ہے لیکن یہ بات کہ یہ روپ دوسرے اسالیب کو مکمل طور پر ٹاٹ باہر کرتا ہے فکشن کے مزاج کے مطابق نہیں۔ علامتی افسانوں میں بھی زبان کے حوالہ جاتی عناصر آپ کو کافی مل جائیں گے۔ بیدی کی تمام کہانیوں کی فضا علامتی اور اسطوری نہیں ہے۔ جن کہانیوں کی ہے وہاں فطری طور پر اسلوب استعاراتی ہے۔ لیکن ایسی کہانیوں میں بھی استعاراتی اسلوب کا استعمال دوسرے اسالیب پر حاوی نہیں ہے۔ اسالیب کی رنگارنگی میں اس کا بھی اپنا ایک رنگ ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' اور ''ایک چادر میلی سی'' تو طویل افسانے ہیں اور ان میں سے تو صفحات ایسے نکالے جاسکتے ہیں جن پر علامتی اور اسطوری اسالیب کی پرچھائیاں بھی نہیں پڑیں۔ لیکن ''گرہن'' جیسا مختصر افسانہ جس کی فنی شدت ایک غنائی نظم کا ترفع لیے ہوئے ہے اور جس کی پوری فضا علامتی اور اسطوری ہے، اس میں بھی رنگارنگ اسالیب کی اتنی کثرت ہے کہ وہ تعداد اور حجم دونوں اعتبار سے علامتی اسلوب کو مغلوب کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ برسوں سے سیکڑوں اور ہزاروں قارئین علامتی اسلوب کا وہ شعور جو آج کے زمانہ میں ہمیں حاصل ہے نہ رکھنے کے باوجود، اس افسانہ کو پڑھتے اور اس کا پورا تاثر قبول کرتے رہے ہیں۔

مجھے اسالیب کے تجزیوں کا شوق نہیں اور نہ ہی میرے اسلوب میں اتنی طاقت ہے کہ ایسے تجزیوں کو دلچسپ بنا سکے، لیکن کیا کریں یہ کام بھی تو کرنا ہی ہے لہٰذا میری بیگار آپ کی بوریت کو ہم قدمی کی دعوت دیتی ہے۔

''گرہن'' کا پہلا پیراگراف ہی حقیقت پسند اسلوب کی مختلف سطحوں کو پیش کرتا ہے۔ افسانہ کا آغاز ان ناموں سے ہوتا ہے، ''روپو، شبو، کتھو اور منا'' اور حقیقت پسند اسلوب کی یہ خصوصیت ہے اور بیدی کی تو امتیازی خصوصیت جس کی طرف اوپندر ناتھ اشک نے بھی اشارہ کیا ہے کہ ناموں کا انتخاب ایسا غیر معمولی اور ارضی ہوتا ہے کہ افسانہ کی طبقاتی اور سماجی فضا کے ساتھ ساتھ کردار کی شخصیت کی وہ شناخت جو نام کی رہین منت ہے قائم ہو جاتی ہے۔

''ہولی نے اساڑھی کے کاستھوں کو چار بچے دیے تھے اور پانچواں چند ہی مہینوں میں جنے والی تھی۔''

بچوں کے نام کے بعد ہولی کا نام، اساڑھی کے کاستھوں کا اسم عام، چار اور پانچ کے اعداد، بچے دینا اور بچے جنا---- یہ سب الفاظ باہم مل کر جملے کی ساخت کو وہ حسن آور آہنگ دیتے ہیں جو زبان کے زمین سے لگ کر چلنے، یعنی اس کے پراکرتی رس کس کا نتیجہ ہے۔ ''اس کی آنکھوں کے گرد گہرے سیاہ حلقے پڑنے لگے، گالوں کی ہڈیاں اُبھر آئیں اور گوشت ان میں پچک گیا۔'' یہ وضاحتی اسلوب ہے اور زبان کا استعمال حوالہ جاتی ہے۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ جملے کی ساخت معروضی اور ڈرامائی ہے۔ جس کے سبب جذباتیت بارہ پتھر دور رہتی ہے۔ جذباتیت یہاں بھرتی کی چیز بنتی کیونکہ جس حقیقت کا بیان ہے وہ فی نفسہٖ دردانگیز ہے۔ اسی لیے صفات کا استعمال بھی نہایت کفایت سے کیا گیا ہے۔ آنکھوں کے گرد گہرے سیاہ حلقے کافی ہے۔ میرے جیسا احمق ہوتا تو ہرنوں جیسی آنکھیں ضرور لکھتا۔

''وہ ہولی جسے پہلے پہل میا پیار سے چاند رانی کہہ کر پکارا کرتی تھی اور جس کی صحت اور سندرتا کا رسیلا حاسد تھا گرے ہوئے پتے کی طرح زرد اور پژمردہ ہو چکی تھی''۔ ہولی کی طرف افسانہ نگار کا جو ہمدردی کا جذبہ

ہے۔اس کی صحت اور سندرتا کی طرف تحسین کا جو جذبہ ہے اسے اگر قابو میں نہ رکھا جاتا تو وہ اور ہی گل کھلاتا۔کسی نہ کسی طرح دُکھ اور سندرتا کا بیان بنتا جو قاری کے دل میں وہی جذبہ پیدا کرتا جو دُکھ کی ہمدردی اور سندرتا کی کشش سے مملو ہوتا۔ بیدی اپنے جذبات کو برقرار رکھتے ہوئے میّا کے پیار اور رسیلا کے حسد کے ذریعہ انھیں ایک طنزیہ روپ دے دیتے ہیں۔ یہ تو جملے کی معنوی صفات ہوئیں۔اس کی ظاہری صفات ان تفصیلات کا بیان ہے جن کے ذریعہ میّا اور رسیلا کے کردار اور ہولی کی صحت اور سندرتا کے حقائق سامنے آتے ہیں۔گویا اوپری سطح پر زبان حقائق کا بیان کرتی ہے لیکن زیریں سطح پر میّا اور رسیلا کے رویّوں، ہولی کا ماضی حال اور اس کی دکھی حالت اور تمام باتوں کی طرف خود افسانہ نگار کے رویّہ کا تعین کرتی ہے۔'' گرے ہوئے پتّے کی طرح زرد اور پژمردہ ہوچکی تھی۔'' تشبیہ ہے، استعارہ نہیں اور سامنے کی تشبیہ ہے لیکن متن کے حوالے سے اپنا جادو جگاتی ہے کیونکہ ہولی کی طرف افسانہ نگار اپنے جس ہمدردانہ رویّہ کو قابو میں رکھے ہوئے تھا، اب اس پر قابو رکھنا سنگ دلی کی نشانی بنتا، لہٰذا اس کا پھٹ پڑنا افسانہ نگار کی انسانیت کی دلیل ہے، لیکن براہِ راست پھٹاؤ فن کے لیے مہلک ہوتا، لہٰذا پھٹتا بھی ہے تو تشبیہ میں جو بیان کا OBLIQUE طریقہ ہے لیکن تشبیہ چونکہ سامنے کی ہے اس لیے پھٹاؤ کی برجستگی کو قائم رکھتی ہے ورنہ دور از کار یا نادرہ کار ہوتی تو پھٹاؤ کا فوری پن خیال آفرینی، یا حسن بیان یا ندرت بیان کی نذر ہوجاتا۔

یہ تو صرف افسانہ کے پہلے پیریگراف کا تجزیہ ہے جو حروف کی آوازوں کے شمار کے بغیر محض تاثراتی انداز میں کیا گیا ہے کیونکہ لسانیاتی تنقید کا میں اہل نہیں۔ ایسا ہی تجزیہ افسانہ کے تمام پیریگراف بلکہ تمام جملوں کا کیا جاسکتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اس افسانہ میں جس کا پورا تاثر شاعری کا ہے بیدی نے ٹھیٹ اردو اور اظہار کے ٹھیٹ نثری وسائل سے کام لیا ہے۔ان نثری وسائل میں طنز بھی ہے (گویا وہ بدزیب فراخ نتھنوں والی میلی میّا اپنی بہو حمیدہ بانو کے پیٹ سے کسی اکبرِ اعظم کی متوقع ہے) IRONY بھی ہے (شاستر کسی عورت نے لکھے ہوتے تو وہ اپنی ہم جنس پر اس سے بھی زیادہ پابندیاں عائد کرتی) کہاوتوں کا طنزیہ استعمال بھی ہے (رسیلا کی بات تو دوسری ہے۔شاستروں نے اسے پرماتما کا درجہ دیا ہے۔وہ جس چھڑی سے مارے اس چھڑی کا بھلا) افسانہ میں منظر نگاری کے مختلف اسالیب بھی ہیں۔حقیقت پسندانہ مناظر تو پورے افسانہ میں مل جائیں گے، لیکن تاثراتی تصویروں میں فقیروں کا راستوں پر دوڑنا، ندی پر بھیڑ بھاڑ اور بندرگاہ پر لانچ کی تصویر خاص طور پر قابل ذکر ہے۔غنائی تصویر میں میکے کی عورتوں کا گربے ناچنا اہم ہے۔سرائے میں سے ہولی کے بھاگنے کی تصویر حرکی ہولناک اور تاثراتی ہے۔ بندرگاہ اور لانچ کی تصویر میں فلمی کیمرے کی چوکسائی کو آرٹ میں بدلا گیا ہے۔ پھر افسانہ میں بے شمار سچویشن ہیں جن کے مطابق اسلوب کا رنگ بدلتا ہے۔ ڈرامائی..... ہولی کے ساتھ رسیلے کی تلخ گفتگو اور اس کا ہولی کو تھپڑ مارنا ('' دوسرے لمحہ میں انگلیوں کے نشان ہولی کے گالوں پر دکھائی دینے لگے''۔ کیسا بولتا ہوا امیج ہے) جذباتی (شبو حیران تھا کہ اس کی ماں نے اتنی بھیڑ میں جھک کر اس کا مُنہ کیوں چوما اور ایک گرم گرم قطرہ کہاں سے اس کے گالوں پر آپڑا) PATHETIC (لانچ میں ہولی کا بے کسی کی حالت میں بیٹھنا اور HORRIFIC (سرائے سے ہولی کا دونوں ہاتھوں سے پیٹ کو تھام کر بھاگنا)۔ گھریلو حالات کے مناظر حقیقت پسندانہ اور فطرت پسندانہ ہیں

اوران میں اشیا کا ٹھوس بیان ہے۔ ہولی کی جذباتی کیفیات کی تصویر گری نفسیاتی اور طنزیہ ہے۔ چاند گہن کے مناظر استعاراتی اسطوری اور تاثراتی ہیں۔ ساحلِ سمندر اور دریا کی موجوں کے مناظر بہ یک وقت گدلے، رنگین اور دھندلے ہیں۔ لانچ کا پورا منظر شام کے دھندلکے، لانچ کی سرخ روشنی اور تاریک سایوں سے تیار کیا گیا ہے۔ میکے کی یاد کی امیجری غنائی، حرکی اور روشن ہے کیونکہ گربے، گیت، حنامالیدہ ہاتھ اور سر پر رکھے گھڑے کے سوراخوں سے پھوٹتی روشنی سے تعمیر کی گئی ہے۔ یہ تمام مناظر، تصویریں، نقوش، لفظی پیکر، واقعات، سچوئیشن، کردار باہم مل کر افسانہ کا تانا بانا بنتے ہیں۔ کتنا مسالہ صرف ہوا ہے ایک افسانہ میں ظاہر ہے یہ تمام باتیں محض علامتی اور اسطوری اسلوب میں بیان نہیں ہوسکتیں۔ کسی جگہ برہنہ بیان کی ضرورت ہے، کسی جگہ طنزیہ، کسی جگہ استعارے کی، کسی جگہ تشبیہہ کی۔ افسانہ کثیر الاسالیب ہے اور استعاراتی اسلوب اس کا ایک جزو ہے۔ گو بہت اہم جزو ہے لیکن افسانہ کے آرٹ اور اس کی معنویت کو بلاشرکتِ غیرے مغلوب نہیں کرتا۔

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' اور ''ایک چادر میلی سی'' میں اسطوری اسلوب کا استعمال زیادہ گہرا اور زیادہ پھیلا ہوا ہے اسی لیے نارنگ کا یہ خیال درست ہے کہ گرہن میں جو بیج تھا وہ ان افسانوں میں پھیل کر تناور درخت بنا ہے۔ یہاں پر افسانے اپنی معنویت تک اسطوری اسلوب سے تہ دار بناتے ہیں۔ اسی لیے نارنگ کی تنقید ان افسانوں پر زیادہ معنی خیز اور فکر انگیز بنتی ہے۔ اس کے باوجود ان افسانوں کا اسلوبی تجزیہ کیا جائے تو گرہن ہی کی مانند افسانوی اظہار کے دوسرے تمام وسائل زیادہ تعداد میں ان افسانوں میں مل جائیں گے۔ لیکن ایسا کرنے سے ان افسانوں کے استعاراتی اسلوب کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ ہمیں اس اسلوب کو بھی اس کا پورا خراجِ تحسین عطا کرنا چاہیے۔ اس سلسلہ میں ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ بیدی بنیادی طور پر حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں جیسا کہ ان کے عام افسانوں کے طرز سے ظاہر ہے، لیکن ان کے تخلیقی تخیل کی ایک امتیازی صفت یہ بھی ہے کہ وہ ہندو تہذیب اور ہندو اساطیر میں بہت ڈوبا ہوا ہے اس لیے جب ان کا طریقۂ کار افسانہ کو MYTH کی سطح پر لے جانے کا ہوتا ہے جیسا کہ ''اپنے دُکھ مجھے دے دو'' میں اُن کی فکر عورت کو محض سماجی حقائق کی سطح پر سمجھنے میں قاصر رہتی ہے تو تجریدی عمل کے ذریعہ وہ حقائق سے بلند ہوتی ہے اور MYTH کی سطح پر حرکت کرنے لگتی ہے، اس وقت قدرتی طور پر ان کا اسلوب جو عمومی طور پر حقیقت پسندانہ ہے، بعض مقامات پر ترفع پا کر استعاراتی اور اسطوری رنگ اختیار کرتا ہے۔ اس اعتبار سے بیدی ان لوگوں سے مختلف ہیں جو خالص علامتی افسانہ نگار ہیں جیسے کہ کافکا، یا ہمارے یہاں سریندر پرکاش، اور ان لوگوں سے بھی جنھوں نے اساطیر کا استعمال دورِ جدید کی پرانتشار زندگی کو آرٹ کا فارم عطا کرنے کے لیے کیا ہے جیسا کہ جائس بیکیٹ یا ہمارے یہاں انتظار حسین۔ بیدی کے یہاں اساطیر فنی تکنیک کا روپ اختیار نہیں کرتے بلکہ عام طور پر تہذیبی رنگ آمیزی اور خاص خاص موقعوں پر علامتی رنگ آمیزی کے کام لگتے ہیں۔ یہ نکتہ واضح ہوجائے تو ان کا استعاراتی اسلوب ان کے تہ دار اور وسیع فنی نظام میں اپنا مستحق مقام پاتا ہے۔ اس مقام کو فوکس میں لانے کی بہت ضرورت تھی اور یہ کام نارنگ نے بے مثال سلیقہ مندی سے کیا ہے، لیکن ان کے فن کے دوسرے پہلو فوکس کے باہر نہ رہ جائیں یہ احتیاط ہمیں برتنی ہے ورنہ احتمال ہے کہ ان کے استعاراتی

اسلوب کو لوگ گل شگفتہ سمجھ کر چن لیں اور یہ نہ دیکھیں کہ یہ اسلوب اگر پھول ہے بھی تو اسے کھلنے کے لیے زمین، پانی، پودا، شاخیں پتیاں اور کانٹے سبھی کی ضرورت ہے۔ بیدی کے یہاں یہ اسلوب کیاری کا پھول ہے جب کہ جدید افسانہ نگاروں کے یہاں وہ افسانوی GROWTH سے الگ تجریدیت کے ایک تارگریباں کی زینت کے طور پر ٹنکا ہوا ہے۔

شاید یہی سبب ہے کہ تجریدی افسانہ اگر کامیاب ہے تب بھی دوسری بار پڑھنے کی ترغیب نہیں رکھتا۔ بیدی اور بیدی کے دور کا افسانہ اتنا پہلودار ہے اور اس کی تعمیر میں زندگی اور فن کا اتنا مسالا صرف ہوا ہے کہ جب بھی پڑھیے اس میں فن کے نئے پہلو اور دلچسپی کے نئے گوشے نظر کے سامنے آتے رہتے ہیں۔ تجریدی افسانہ دوسرے افسانوی یا انسانی عناصر کی عدم موجودگی میں صرف بیانیہ یا اسلوب کی بنا پر ہماری دلچسپی برقرار نہیں رکھ سکتا کیونکہ جب تک افسانہ شدت، مرکزیت اور ترفع میں غنائی نظم کی سطح کو نہیں پہنچتا جس میں ہیئت ہی نظم کا موضوع ہوتی ہے اور آہنگ، اسلوب امیجری اور علامتی فضا نظم میں تجریدی خیال تک کو برداشت نہیں کر پاتی، تب تک افسانہ کو نظم کی طرح بار بار پڑھنا اور لطف اندوز ہونا ممکن نہیں رہتا۔ ایسا افسانہ ابھی تک تو لکھا نہیں گیا۔ انتظار حسین کے افسانوں میں اسلوب کا یہ جادو ملتا ہے۔ یعنی خوبصورت نظموں کی مانند ان کے افسانوں کے اسلوب کی سحر انگیزی پراسرار پہاڑ کے بلاوے کی طرح ہمیں اپنی طرف کھینچتی رہتی ہے۔ یہ کشش کہانی کردار واقعات یا دوسرے ارضی مواد کے سبب نہیں ہوتی جیسا کہ بیدی منٹو یا موپاساں کے افسانہ میں ہوتا ہے۔ لیکن آپ انتظار حسین کی زبان و بیان کی جادوگری کا راز پانے کی کوشش کیجیے تو دیکھیں گے کہ اُن کے اسلوب کی پوری سحر کاری ایک ایسے مواد کی زائیدہ ہے جو انسان کے ارضی، اخلاقی اور روحانی تجربات سے تشکیل پاتا ہے اور یہ مواد اتنا ہی گاڑھا ہے جتنا کہ حقیقت پسند افسانہ کا سماجی اور انسانی مواد اور اسی لیے اس کی پیش کش میں انتظار حسین گو اسطوری اور علامتی طریقہ کار اختیار کرتے ہیں لیکن حقیقت پسند تکنیک کے ہتھ کنڈوں، یعنی واقعہ نگاری، کردار نگاری، جزئیات نگاری، مکالمہ، تصویر کشی اور فضا بندی کا بھرپور استعمال کرتے ہیں۔ اسی سبب سے ان کے افسانے تجریدی افسانوں کی ذیل میں نہیں جاتے اور ان کا اسلوب تجریدی افسانوں کے اسلوب کی مانند شاعری کے اسلوب سے قریب ہونے کی کوشش نہیں کرتا۔ انتظار حسین کا یہ امتیازی وصف ہے کہ ان کے کسی جملے پر شعریت، یا غنائیت یا شاعرانہ پن کا گمان تک نہیں ہوتا، بلکہ ایسا لگتا ہے کہ اُن کی پوری کوشش غنائیت سے گریز کی طرف ہے۔ اس کے باوجود ان کا اسلوب غنائی شاعری کے اسلوب کی مانند ہم پر وجد کی کیفیت طاری کرتا ہے۔ یہ نثر کی معراج ہے اور ایسے معجزے آسمانی صحائف میں ہی نظر آتے ہیں جن کے اثرات انتظار حسین کے اسلوب پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ آسمانی صحائف کے متعلق آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ جو کچھ کہا گیا ہے وہ اہم نہیں ہے بلکہ کیسے کہا گیا ہے وہ اہم ہے۔

یہ بات میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ جدید افسانہ کی مشکل تو یہ ہے کہ وہ مشکل بھی نہیں ہے۔ اس میں پیچیدہ علامتی افسانہ کا اشکال نہیں ہے جس کا فارم قاری کو حیران و پریشان کر کے اچھال پھینکتا ہے محض دوبارہ اپنی طرف کھینچنے اور جذب کرنے کے لیے، علامتی آرٹ MIMETIC آرٹ کے مقابلہ میں مبہم، پیچیدہ، مشکل اور صبر

آزماہوتا ہے لیکن قاری کو صبر کا پھل ہمیشہ میٹھا ملتا ہے۔ علامتی آرٹ کے ساتھ قاری ایک تناؤ کے رشتہ میں جیتا ہے۔ ردّوقبول کا جدلیاتی عمل سرچشمہ ہے اس استغراق، عرق ریزی اور زحمتِ عقدہ کشائی کا جس کے بغیر علامتی افسانہ کے رازہائے سربستہ بے نقاب نہیں ہوتے۔ اہل ہوس اس امتحان کی تاب نہیں لاتے اور بھاگ کھڑے ہوتے ہیں۔ لیکن ہمارا تجریدی افسانہ ایسے تہ دار اشکال کا حامل نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ وہی ہے جو سطح پر نظر آتا ہے۔ وہ پیچیدہ ہے لیکن اس کی پیچیدگی نہ تو پیچیدہ تجربہ کی زائیدہ ہے نہ پیچیدہ علامتی نظام کی بلکہ تکنیک کے کرتبوں اور اسلوب کے ابہام کا نتیجہ ہے۔ یہ حیرت کی بات ہے کہ علامتی اور اسطوری ہونے کے باوجود انتظار حسین کے افسانے نہایت صاف ستھرے ہیں جب کہ انور سجّاد اور بلراج منیرا کے بعض افسانے انتہائی گنجلک اور الجھے ہوئے ہیں حالانکہ دونوں ریڈیکل فنکار ہیں اور ریڈیکلزم ابہام کا روادار نہیں ہوتا۔ وہ خارجی حقیقت کی ماہیئت کو پہچانتا ہے اور اسی لیے اسے بدلنے کے درپے ہوتا ہے۔ مغرب کے بعض جدید فنکاروں کا اشکال عنصری ہے۔ ان کے لیے خارجی حقیقت بے معنی ہوگئی ہے۔ اُن کے ناول اور افسانے کسی بامعنی تفسیر کے متحمل نہیں ہوسکتے کیونکہ وہ علامیہ ہیں اس خارجی حقیقت کے جو بے معنی ہوچکی ہے اور جس کی تفسیر ممکن نہیں رہی۔ بیکیٹ کے ناول اور افسانوں کے کثیر حصے ایسے ہیں جو کوئی معنی نہیں دیتے۔ نہ ان کی شرح ممکن ہے نہ تفسیر۔ وہ عقدے اور معمّے بھی نہیں کہ حل کیے جاسکیں۔ وہ مبہم بھی نہیں کہ معنی رمزوکنایہ کے دبیز پردوں میں ملفوف ہوں۔ وہ مہمل بھی نہیں اور NON-SENSICAL بھی نہیں۔ بس بات اتنی ہے کہ آپ ان کے معنی نہیں پاسکتے کیونکہ خارجی کائنات کے مانند ان میں معنی ہیں ہی نہیں۔ ظاہر ہے یہ اشکال ایلیٹ اور جائس کے اشکال سے بالکل مختلف ہے اور یہ بھی ظاہر ہے کہ مارکسی فنکار کو ایلیٹ کا ابہام تک گوارا نہیں تو اس نوع کا اشکال کیسے قابل قبول ہوگا۔ اس کے لیے نہ صرف خارجی حقیقت بے معنی نہیں، بلکہ وہی معنی رکھتی ہے جسے وہ سمجھتا ہے اور جو اس کے فلسفہ کی دسترس میں ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو مارکسزم اور جدیدیت کا میل خلافِ عقل معلوم ہوتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ان ریڈیکل فنکاروں نے جدیدیت کے فلسفہ کو چھوڑ کر صرف اس کے فنّی حربوں کو اختیار کیا؟ اگر ایسا ہے تو یہ کھلی ظواہر پرستی اور فیشن پرستی ہے۔

شاید یہی سبب ہے کہ تجریدی افسانہ کی طرف ہمارے نقادوں کا رویّہ کوئی واضح شکل اختیار نہیں کرپایا۔ حدتو یہ ہے کہ وہ تجریدی افسانہ کے اسلوب کی صحیح پرکھ تک نہیں کرسکے۔ ان کی تان بس ایک ہی بات پر ٹوٹتی ہے کہ افسانہ اب شاعری کے قریب آگیا اور افسانہ میں پہلی بار زبان کا تخلیقی استعمال عمل میں آیا اور اسلوب میں صحیح اور صالح قسم کی شعریت پیدا ہوگئی۔ جب اسلوب پر نظر مرتکز کرتے ہیں تو خود ان کا تنقیدی اسلوب چھلاوہ بن جاتا ہے۔

جدید افسانہ کے مفسروں کا اس بات پر اصرار ہے کہ اس کی زبان کی شعریت کرشن چندر کی رومان زدہ زبان کی شعریت سے مختلف نوعیت کی حامل ہے۔ ممکن ہے یہ بات چند افسانوں تک درست ہو جن میں علامتی اور اسطوری تکنیک کا صحیح استعمال کیا گیا ہے۔ ورنہ زیادہ تر افسانے تو شاعری سے قریب ہونے کے لیے اسی

RHETORIC کا استعمال کرتے ہیں جو ادبِ لطیف، خلیل جبران، ٹیگور، آسمانی صحائف، رومانی داستانوں اور گوتھک سے مستعار ہے۔ اسلوب کی یہ روش رومان زدہ ذہن کو مرغوب آتی ہے کیونکہ اس میں سرئیت، شعریت اور روحانیت کی ملی جلی کیفیات ملتی ہیں۔ جدید افسانہ نگار حقائق اور ان کی منطقی ترتیب اور عقلی تفہیم سے بلند ہو کر ایسی تجریدی اور ماورائی فضاؤں میں پرواز کرتا ہے جہاں زبان ذہنی اور جذباتی کیفیات کا بیان کرنے میں شاعری کی مانند آزاد ہوتی ہے کیونکہ وہ حقائق کی پابستگی سے نجات پا چکی ہوتی ہے۔ یہ آزادی تخیل کے لیے دودھاری تلوار ہے۔ کڑی آزمایش بھی اور نجات کا سہل راستہ بھی۔ تخیل حقائق کی پابستگی سے نجات پاتا ہے لیکن اس سے بھی کڑے مرحلے میں داخل ہوتا ہے جہاں اسے علامتی تخیل کے سخت تر ڈسپلن کو قبول کرنا پڑتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں اچھے اچھے لکھنے والوں کی سانس اکھڑ جاتی ہے کیونکہ علامتی تخیل بہت نایاب ہے اور زیادہ تر لکھنے والوں کو تمثیل اور استعارے کی سرحد سے آگے بڑھنے نہیں دیتا۔ اس سرحد پر وہ بھی سوچتے ہیں کہ چلو آسانی سے نجات ملی لیکن یہی سہل نجات ان کی موت کا سبب ہوتی ہے کیونکہ تمثیل اور استعاروں کے دھند لکے سے وہ باہر نہیں نکل سکتے اور نہ تو وہ علامت نگار بن پاتے ہیں۔ نہ حقیقت نگار۔ اُن کی تخلیقات پر نہ تو حقیقت نگاری کا سورج تمتماتا ہے نہ علامات کے ستارے ٹوٹتے ہیں۔ ایک حبس کی کیفیت طاری ہوتی ہے جس میں زبان نہ نثر کی چمک پیدا کرتی ہے نہ شاعری کا حسن بلکہ لجلجی رومانیت کا شکار ہو جاتی ہے۔ کرشن چندر کی رومانیت میں حسنِ فطرت کی بخشی ہوئی صلابت تھی۔ ان کے یہاں فطرت جاگتی ہے تو زبان بھی جاگتی ہے۔ زبان اپنا شاعرانہ حسن اس حقیقت سے پاتی ہے جسے کرشن چندر کا تخیل اپنی رومانی گرفت میں لیتا ہے اور یہاں یہ حقیقت حسنِ فطرت ہے۔ لگ بھگ یہی عالم قرۃ العین حیدر کا ہے۔ وہ منظر نگاری سے زیادہ امیج سازی کرتی ہیں اور امیج جہاں ان کی ذہنی کیفیات کی تصویر ہوتا ہے وہیں ٹھوس منظر کے تمام رنگین پہلوؤں پر حاوی بھی ہوتا ہے۔ لیکن قرۃ العین کا طریقۂ کار اتنا نازک ہے کہ خود ان سے اکثر مقامات پر نبھ نہیں سکتا۔ الفاظ حسّی پیکر کو سامنے نہیں لاتے بلکہ ذہنی کیفیات کا شاعرانہ بیان بن جاتے ہیں۔ یہی طریقۂ کار اور زیادہ بگڑی ہوئی شکل میں جدید افسانہ نگاروں نے اپنایا اور زبان کے ذریعہ رومانی اور گوتھک فضا آفرینی کر کے وہ اس بھرم میں مبتلا رہے کہ وہ زبان کا تخلیقی استعمال کر رہے ہیں گو یہ محض مجہول شاعرانہ استعمال تھا جو نہ منظر نگاری کر رہا تھا نہ پیکر تراشی۔ وجہ یہ تھی کہ دونوں چیزیں اس تخیل کے اوزار ہیں جس کی آنکھ حقیقت اور علامت دونوں کا مشاہدہ یکساں بصارت سے کرتی ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے پاس یہی آنکھ نہیں تھی۔ محض رنگین چشمے تھے۔ زبان کی اوپری رنگینی نے زبان کے اصل جوہر کو ظاہر ہونے نہیں دیا۔ لہٰذا شاعرانہ تاثر کے ہمارے تصورات ابھی بھی رومانی نثر سے وابستہ ہیں اور ہمارے سامنے افسانوی بیانیہ کے ایسے نمونے نہیں ہیں جن کو اساس بنا کر ہم ہمارے ان تصورات میں توسیع اور اضافہ کریں۔ شدت، مرکزیت، ابہام، تجرید، آفاقیت، تہ داری اور ترفع کی وہ اصطلاحیں جو شاعرانہ اسلوب کی صفات کا بیان ہیں، ہم استعمال کرنا چاہتے ہیں لیکن جن افسانوں کے لیے ہم استعمال کرتے ہیں ان میں سوائے ادبِ لطیف کی رومانیت اور خطابت کی بلند آہنگی کے ہمیں کوئی اور خصوصیت نظر نہیں آتی۔

میرا خیال یہ ہے کہ شاعرانہ تاثر کا تعلق اتنا فنی اوزاروں سے نہیں جتنا فنکارانہ تخیّل سے ہے۔ شاعری کی نقل میں ہماری نثر نے تمام فنی اوزار استعمال کیے۔ سجع بھی لکھا اور قافیہ پیمائی بھی کی۔ صنائع لفظی اور معنوی کا استعمال بھی کیا، اور شاعرانہ بندشِ الفاظ کا بھی۔ لیکن ایسی نثر کے تاثر کو ہم شاعرانہ تاثر نہیں بلکہ صنعت گرانہ تاثر کہیں گے۔ شاعرانہ تاثر سے اگر ایک لطیف وشیریں ذہنی کیفیت مراد ہے تو نثر مرصع نہ تو ایسی کیفیت پیدا کرتی ہے نہ ہی ایسا کوئی مقصد اس کے لکھنے والوں کے سامنے تھا۔ دراصل نرم و نازک شاعرانہ کیفیات کا تصور بھی رومانی شاعری سے وابستہ ہے اور خود شاعری میں جسے سرور صاحب کے الفاظ میں ''شیریں دیوانگی'' کہا گیا ہے وہ رومانی شاعری کا عطیہ ہے۔ چنانچہ ہمارے یہاں شاعرانہ اسلوب کی باتیں یا تو پہلے حجاب امتیاز علی کے حوالے سے کی جاتی تھیں یا بعد میں کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کے حوالے سے کی جانے لگیں اور یہ لکھنے والے بنیادی طور پر رومانی ادیب تھے۔ عصمت اور منٹو کے حوالے سے شاعرانہ اسلوب کی باتیں عموماً نہیں کی جاتیں کہ یہ لوگ سفّاک حقیقت نگار تھے۔ اور ان کے اسالیب میں شاعری کی غنائیت کی بجائے نثر کی صلابت تھی۔ کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی شعریت منظر نگاری اور فضابندی کی رہینِ منّت تھی۔ یہی دو عناصر ان گوتھک ناولوں کو بھی شاعرانہ کیفیت کا حامل بناتے ہیں جو رومانی تحریک کے زیر اثر انگریزی میں لکھے گئے۔ پھر ناولوں کی منظر نگاری پر اس لینڈ سکیپ مصوّری کا بھی بڑا اثر ہوا جس کا موضوع خواب آلود رومانی مناظر تھے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں اس نوع کی مصوّری کو بڑا فروغ حاصل ہوا تھا۔ جھٹپٹے کا عالم، ڈوبتے سورج کی کیفیات ندی کے آہستہ خرام پانیوں پر جھکی ہوئی شاخیں، جنگلوں کے پراسرار سناٹے۔ یہ منظر کشی کلاسیکی مصوّری سے اس معنی میں مختلف تھی کہ وہ تمام کی تمام کیف آور رومانی فضاؤں میں ڈوبی ہوئی تھی۔ اس مصوّری نے فطرت کو دیکھنے کا آدمی کا زاویۂ نظر تک بدل دیا۔ پھر رومانی شاعری میں فطرت کی سرگوشیوں کی لَے بھی بہت تیز تھی۔ نثر میں شاعرانہ اسلوب قدرتی طور پر مناظرِ فطرت اور گاؤں کی پرسکون فضاؤں کے ساتھ منسلک ہوتا گیا اور ایسے ناولوں میں PASTORAL شاعری کی IDYLLIC فضاؤں کی دِل کو لبھانے والی کیفیات پیدا ہوئیں۔ شہری ناولوں اور دیہاتی ناولوں کا یہ فرق دنیا بھر کے ادب میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ نہیں کہ دیہاتی ناولوں میں المیہ وارداتیں یا کھردرے حقائق نظر نہیں آتے، لیکن ان کے پہلو بہ پہلو فطرت کی حسن کاری بھی اپنا جادو جگاتی رہتی ہے۔ رومانی تخیّل فطرت کی شاداب فضاؤں میں ہی پھلتا پھولتا ہے۔ حاصل بحث یہ کہ شاعرانہ تاثر کا ہمارا جو کچھ بھی تصوّر رہا ہے وہ ذہن کی رومانی کیفیت سے زیادہ ہے اور شاعرانہ اوزاروں سے کم ہے۔ مرصّع نثر کو ہم شاعری نہیں سمجھتے، رومانی نثر کو سمجھتے ہیں۔

اور نثر یہ رومانی فضائیں اور شاعرانہ تاثر پیدا کرنے کے لیے الفاظ کے نرم و نازک اور شیریں آہنگ، سبک رو جملوں کے بہاؤ اور زبان کی حاضراتی قوتوں کا بھرپور استعمال کرتی ہے۔ یہی چیزیں رومانی شاعر کے دستِ تصرّف میں بھی رہتی ہیں۔ گویا جس قسم کے شاعرانہ تاثر کی بات کرنے کے ہم عادی ہیں، وہ رومانی شاعری اور رومانی نثر میں مشترک ہے۔ اسی لیے میں شاعرانہ تاثر کو تخلیقی تخیّل کی کارفرمائی زیادہ سمجھتا ہوں اور اسے محض شاعرانہ اوزاروں کے استعمال کا نتیجہ نہیں سمجھتا۔ اس نظر سے آپ دیکھیں گے تو تشبیہات، استعارات، اور لفظی پیکروں کا

استعمال منٹو اور عصمت کے یہاں بھی بہت ہوا ہے لیکن ان کے اسالیب کو ہم شاعرانہ نہیں کہتے کیونکہ ان کا تخیل شاعرانہ نہیں بلکہ حقیقت پسندانہ ہے۔ ان کے برعکس کرشن چندر اور قرۃ العین کا تخیل رومانی سطح پر حرکت کرتا ہے۔ علامتی اور اسطوری تخیل شاعری کے قریب ہوتا ہے۔ وجودی تخیل قدرے فاصلے پر، حقیقت پسندانہ تخیل خاصے فاصلہ پر ہوتا ہے۔ لیکن تخیل کی ایسی کڑی درجہ بندی بھی درست نہیں ہے۔ مختلف قسمیں آپس میں گھلتی ملتی رہتی ہیں ور مختلف عناصر ایک دوسرے کو مغلوب کرنے کی بجائے اکثر خوش آہنگ توازن پیدا کرتے ہیں بیدی کے یہاں علامتی، اسطوری اور حقیقت پسند تخیل کا یہی توازن ان کے افسانوں میں شاعری اور حقیقت نگاری کا خوبصورت امتزاج پیدا کرتا ہے۔ بے لاگ حقیقت نگاری کے باوجود بیدی کے افسانے شدّتِ تاثر میں نظم سے مشابہت رکھتے ہیں۔ کیونکہ بیدی شاعر ہی کی مانند واقعہ کو اس کی تمام جزئیات سمیت ایک شعری پیکر میں بدل دیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ بیدی شاذ ہی ڈرامائی تکنیک کا استعمال کرتے ہیں۔ ان کا ذہن ان کے افسانوں میں مسلسل سرگرم کار رہتا ہے اور ریشم کے کیڑے کی مانند وہ جال بنتا رہتا ہے جو نظر تو نہیں آتا لیکن خاموشی سے واقعہ کی تمام جزئیات کو سمیٹتا رہتا ہے اور پھر چشم زدن میں اسے ایک امیج میں بدل دیتا ہے۔

چونکہ اب خود شاعری کا تصور رومانی کیف آفرینی تک محدود نہیں رہا بلکہ شاعری بھی سخت اور سنگلاخ حقائق کا کھردرا بیان کرنے کے باوجود شاعری رہتی ہے، اس لیے کیا یہ ممکن نہیں کہ ہم بعض حقیقت پسند افسانوں کے متعلق بھی یہ بات کہیں کہ وہ شاعرانہ تاثر رکھتے ہیں، کیا ''بابو گوپی ناتھ'' کے متعلق ایسا کہہ سکتے ہیں؟ میرا خیال یہ ہے کہ ڈرامائی تکنیک میں جس میں واقعات کو پوری معروضیت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے، اس بات کی گنجایش بہت کم ہوتی ہے کہ اس سے شاعرانہ تاثر پیدا کیا جا سکے۔ واقعات ڈرامائی طور پر ہی پیش کیے جاتے ہیں اور ان کا تاثر ڈرامائی اور افسانوی ہوتا ہے۔ چونکہ بیانیہ شخصی اور تاثراتی نہیں بن پاتا اور واقعات کی پیش کش کے علاوہ اور کوئی کام نہیں کرتا اس لیے غیر شخصی اور غیر شاعرانہ رہتا ہے۔ یعنی ڈراما بیانیہ کو مکمل طور پر مغلوب کیے ہوئے ہوتا ہے۔ ڈرامے کا یہ غلبہ تاثر کو ڈرامائی بناتا ہے۔ یہ تکنیک ''بالو گوپی ناتھ'' کے لیے کیوں ناگزیر تھی اس کی بحث میں اس افسانہ پر اپنے ایک مضمون میں کر چکا ہوں، اور اسے اس موقعہ پر دہرانے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ ڈراما بیانیہ کو جتنا کم کاٹے گا، بیانیہ ڈرامائی یا واقعاتی عناصر کی پیش کش میں جتنا آزاد ہوگا، اس کے شاعرانہ بننے کے امکانات زیادہ ہوں گے۔ چنانچہ کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر منٹو کے مقابلہ میں شاعرانہ فضاؤں میں زیادہ آزادی سے پرواز کرتے ہیں۔ لیکن یہ آزادی ان کے فن کے لیے سودمند ثابت نہیں ہوتی۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ کاش ان کا تخیل واقعات سے زیادہ بندھا رہتا تاکہ واقعہ کی روح، اس کی پوری ڈرامائیت اُن کی گرفت میں آتی، بیدی اس لحاظ سے بالکل منفرد ہیں کہ اُن کے یہاں نہ تو بیانیہ واقعہ سے آزاد ہوتا ہے نہ واقعہ کا ڈرامائی عمل بیانیہ کی امیج سازی، علامت سازی یا اسطور سازی میں مخل ہوتا ہے۔ دونوں متوازی چلتے ہیں۔ بیدی واقعہ کو بیان بھی کرتے ہیں، واقعہ پر سوچ بھی کرتے ہیں اور واقعہ کو امیج یا استعارے میں بدلتے بھی ہیں اور یہ تینوں کام ان کے یہاں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔

جب علامت نقادوں کا وظیفہ ٹھہری تو افسانہ نگاروں نے بھی اسے اسمِ اعظم جانا۔ ہم ہوئے تم ہوئے کہ میرؔ ہوئے، سب کے سب اس متعدّی وبا کی زد میں تھے سوائے ترقی پسندوں کے کہ ترقی پسندی خود ایک ایسا روگ ہے جس کے ہوتے ہوئے عموماً لکھنے والوں کو دوسری ننھی منّی منّی بیماریاں نہیں ہوتیں۔ نارنگ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''نئی کہانی کا سب سے بڑا مسئلہ حقیقت کا بدلتا ہوا تصوّر تھا۔ یعنی حقیقت صرف وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو اسماواشکال کی دنیا سے پرے حواس سے اوجھل رہتی ہے اور جسے لفظ کو محض نشان کے طور پر استعمال کرنے سے نہیں بلکہ لفظ کو استعارے اور علامت کے طور پر استعمال کرنے سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔''

اب حقیقت کی ایسی تعریف شیخ الاکبر محی الدین ابن العربی تو سمجھ سکتے ہیں لیکن خرقہ پوشوں کی وہ ٹولی جو ڈھائی رکعت کے افسانوں میں اسماواشکال کی دنیا کو منتقل کرنے کی سکت نہیں رکھتی تھی اور جس پر ہر لفظ پر سجدۂ سہو واجب آتا تھا، وہ استعاروں اور علامات کے مقامات میں کیسے داخل ہوتی۔ چنانچہ سالک راہ کو بھی اس بات کا احساس ہونے لگا کہ وہ جو سیدھی سادی کہانی لکھنے پر قادر نہیں، وہ علامات کے مشکل مقامات کے چکّر میں نہ پڑیں۔ ورنہ شروع شروع میں تو نارنگ کا وہ عالم تھا کہ انتظار حسین اور انور سجاد، سریندر پرکاش اور بلراج مینرا جن کا ذکر ہم نئی کہانی کے عناصرِ اربعہ کے طور پر کرتے ہیں۔ (ان سے پہلے کے عناصر کرشن چندر اور منٹو، عصمت اور بیدی تھے۔ عسکری ہوتے تو چار کے ہندسوں کی صوفیانہ تاویل بھی کر ڈالتے)----کے بعد، یعنی عناصرِ اربعہ کے بعد آنے والے نئے افسانہ کے شہ سواروں کا ذکر وہ اس طرح کرتے تھے۔''ان کے ساتھ ساتھ دوسرے افسانہ نگار اٹھے اور دیکھتے دیکھتے اُردو افسانے کے زمین و آسماں بدل گئے۔'' لیکن ہم نے دیکھ لیا کہ چند ہی برسوں میں زمین افسانہ آسمان بن کر نئے افسانہ نگاروں اور نارنگ سے بدلہ لینے لگی۔ وہ شہسوار جن کے متعلق نارنگ نے کہا تھا'' نئے افسانہ نگار فکر و احساس اور اظہار و اسلوب کے یکسر نئے مسائل سے دوچار تھے۔ ان کے دلوں میں ایک انجانا کرب اور نئی آگ تھی، جس کی وجہ سے نئے افسانے کا آبگینہ تندئ صہبا سے پگھلنے لگا تھا۔''----وہ شہسوار گرے اور گرے بھی تو کہاں، افسانہ کے میدانِ جنگ میں نہیں بلکہ جیسا کہ خود نارنگ قبول کرتے ہیں ادب لطیف اور انشائیہ کی دلدل میں۔ نارنگ کہتے ہیں نئی نسل'' کچھ دوراہے پر ٹھٹکی ہوئی ہے۔'' لیکن نئی نسل نے تو جو راہ اختیار کی تھی وہ دوراہے پر جاتی ہی نہیں تھی، سیدھی کشف کے مقام میں داخل ہوتی تھی۔ اس مقام میں نئی نسل کشف کو نہ پہنچی، قبض کی شکار ہوگئی اور نارنگ کے ہاتھ میں نئے افسانہ کا پگھلتا ہوا آبگینہ رہ گیا جسے نہ وہ تھام سکتے ہیں نہ پی سکتے ہیں۔

نارنگ سمجھ نہیں پار ہے ہیں کہ نیا افسانہ دوراہے پر کیوں ٹھٹکا، کیونکہ وہ ٹھٹکنے اور بھٹکنے میں فرق نہیں کررہے۔ ٹھٹکتا وہ ہے جسے راہ کی تلاش ہو، جو اتنا باشعور ہو کہ جانے کہ اس کا اگلا قدم مثلاً نرے پروپیگنڈے، نری صحافت، یا ٹیلی ویژن کی سیریل یا سوپ آپیرا میں پڑے گا جو نان آرٹ ہے۔ حقیقت پسند فکشن کی پوری تاریخ ہر دور کی حقیقت اور ہر فنکار کے شخصی شعور، تجربہ اور وژن کو آرٹ میں منتقل کرنے کے لیے نئی راہوں کی جستجو کی تاریخ ہے۔ یہاں کوئی صراطِ مستقیم نہیں ہے کہ ہر دور اپنے مسائل اور چیلنج لے کر آتا ہے اور فنکار کا راستہ پھر نشیب و فراز

سے گزرتا ہے اور وہ غیر ادبی ترغیبات اور غیر فنی رویوں میں الجھنا، اُن سے بچتا اور زیادہ پائدار تخلیقی طریقوں کی جستجو میں مسلسل سرگرداں رہتا ہے۔ راہ تجسس کے ایسے خطرات سے ہمارا علامت نگار افسانہ نگار محفوظ ہے۔ اسے افسانہ کا طریقۂ کار بنا بنایا مل گیا ہے۔ وہ تو اس لمحہ کا منتظر رہتا ہے جب علامات اس پر منکشف ہوں۔ اسے نہ انسانوں میں دلچسپی ہے نہ خارجی حقیقت میں نہ گردوپیش کی دنیا میں کہ یہ سب چیزیں افسانہ کو زندگی کا آئینہ بناتی ہیں جب کہ اس کی دلچسپی تو افسانہ کو علامات کا طلسمی پیکر بنانے میں ہے۔ ادب کا یہ گیانی سنسار کو تج کر دھیان کے اس مقام میں پہنچنا چاہتا ہے جہاں اسما اور اشکال سے پرے عالم تمثال سے علامتوں کے کنول اس کے تخیل کے آفاق پر گر کر ٹوٹ کر اسے پرنور بناتے رہیں۔

پتا نہیں وہ کون سے برگزیدہ لوگ ہیں جو ان مقامات سے گزرتے ہیں۔ ہم نے تو صرف ان جوگیوں کو دیکھا جن کی جٹاؤں میں نئے افسانہ کی زبان کا الجھاو ہے۔ آنکھوں میں علامتوں کے چیپڑے، تن پر بھبھوت جو انسانی بستیوں کو راکھ کر کے ملی گئی ہے اور گلے میں کرداروں کی کھوپڑیوں کے ہار۔ وہ ہاتھ میں چمٹا بجا کر تحسین وتعریف کی بھیک مانگتے ہیں، لیکن ادب کی گرہستن ان کی جھولی میں سوکھی کلی شیز کے ٹکڑے پھینک کر روٹیاں اسی کے لیے بیلتی ہے جو اس کا سنسار چلاتا ہے۔

حقیقت نگاری عقلیت پسندی ہے کیونکہ وہ ناول کے ساتھ وجود میں آئی جو رومانوں اور داستانون کے برعکس سائنس،، روشن خیالی جمہوریت اور بورژوا کلچر کی پیداوار تھا۔ علامت پسندی رومانی سریت کی حامل ہے جو خارجی حقیقت کے ترجمان بورژوا ناول کو میکانکی، سطح بیں اور کاروباری اخلاقیات کا شکار ہونے سے بچاتی ہے۔ اس طرح علامت پسندی اعلاحقیقت نگاری کا روحانی عنصر بنتی ہے۔ علامت حقیقت میں استعارہ اشیا میں اور تمثیل تجربہ میں پیوست ہوتی ہے۔ ظاہر بیں صرف جھاڑی کو دیکھتا ہے۔ عارف جھاڑی میں جھلکتے نورِ ازل کے شعلہ کو بھی دیکھتا ہے۔ ایک صرف جھاڑی کا بیان کرتا ہے۔ دوسرے کے یہاں صرف شعلہ ہوتا ہے جھاڑی کے بغیر۔ اچھا افسانہ وہی ہوتا ہے جو حقیقت نگاری کی سطح کے نیچے مختلف نوع کے معنوی ابعاد کا حامل ہو جس میں سے ایک علامت پسندی کا ڈائمنشن ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کا المیہ یہ ہے کہ وہ جسمانی تقاضوں کا انکار کر کے روحانی بالیدگی کے لیے فکشن کی دنیا جو ہمارے گردوپیش کی دنیا کا عکس ہے کا تیاگ کر کے علامتون کی گپھاؤں میں جا بیٹھے۔

اب ذرا پیش رو افسانہ کے اُن شرعی عیوب کی طرف پلٹیے جن کے خلاف عالم تمثال کے متلاشی ان قلندروں نے بغاوت کی۔ قلندر تو سکر کی اس حالت میں تھے کہ خود اپنی خبر نہیں تھی۔ جو لوگ پہلے ہی چار ابرو کا صفایا کر لیتے ہیں وہ تراش خراش، کاٹ چھانٹ غرض کہ مشاطگی کی تمام ذمہ داریوں سے سبک دوش ہو جاتے ہیں۔ ننگی نہائے گی کیا نچوڑے گی کیا۔ نیا افسانہ ویسے بھی ساتھ دُبلی گایوں کا کابوس ہے۔ قحط زدہ علاقہ کے لوگ بغاوت نہیں کرتے، چپ چاپ بھوکے مرتے ہیں۔ پیش رو افسانہ نگاروں کا قصور یہ ہے کہ انھوں نے اپنی کھیتیاں ہری رکھیں۔ نئے افسانہ نگاروں نے علامات بوئیں، افسانے کہاں سے کاٹتے۔ بہر حال اپنے ابرو منڈانے سے پہلے ان قلندروں نے اپنے پیش رو افسانہ کی جن مکروہات پر خط تنسیخ کھینچا وہ مفسرِ فرقۂ علامتیہ حضرت نارنگ کے الفاظ میں

یہ ہیں۔ ''سطحی رومانیت، کھوکھلی جذباتیت، اشتہاریت، برہنہ مقصدیت اور خارجیت، خطیبانہ رومانیت، جذباتیت، سیاہ اور سفید کی سطحیت متوسط طبقہ کی کھوکھلی اخلاقیات، نظریہ سازوں کی اشتہاریت اور خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری سطحی اور یک طرفہ ترجمانی۔''

کلی شیز کی اس فہرست سے پتا چلتا ہے کہ پیش رو افسانہ کو سنگسار کرنے کے لیے نارنگ کی جھولی میں پتھر نہیں ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ نارنگ کو پریم چند، بیدی، منٹو، کرشن چندر عصمت غلام عباس کے افسانوں سے اتنی نفرت نہیں ہے جتنی کہ یہ کلی شیز ظاہر کرتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا کہ ان کلی شیز کا جتنا اطلاق نئے افسانہ پر ہوتا ہے اتنا پرانے افسانہ پر نہیں ہوتا۔

سب سے پہلے لیجیے رومانیت جس کے لیے نارنگ ایک بار سطحی تو دوسری بار خطیبانہ کی صفت استعمال کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ پریم چند، بیدی اور منٹو کا افسانہ رومانی نہیں بلکہ حقیقت پسند افسانہ ہے جوان کے پیشرو ادب لطیف لکھنے والوں کے خلاف بغاوت تھا۔ جدید افسانہ کے نکتہ چینوں کا کیا ذکر جب خود نارنگ جدید افسانہ سے برگشتہ خاطر ہوتے ہیں تو اس پر ادبِ لطیف ہونے کا اعتراض کرتے ہیں۔ اس پر ٹیگوریت اور خلیل جبرانیت کے الزامات بھی اس کی رومانیت کی نشان دہی کرتے ہیں۔ بے شک کرشن چندر رومانیت کے سب سے زیادہ شکار ہیں۔ لیکن کرشن چندر کی سطحی، خطیبانہ اور انقلابی رومانیت کے اثرات سے جدید افسانہ بچ نہیں سکا۔ بلراج مینرا اور انور سجاد کے افسانوں میں جو انقلابی لہر ملتی ہے وہ کرشن چندر کے رومانی اسلوب کی جھلملاہٹ لیے ہوئے ہے۔ دونوں کے یہاں خطابت بھی ہے اور شاعرانہ پن بھی۔ کرشن چندر کی ایک بڑی کمزوری یہ تھی کہ وہ بیدی اور منٹو کی مانند افسانوی فارم کا ڈسپلن قبول نہیں کرتے تھے۔ یہ کمزوری تمام جدید افسانہ نگاروں میں وبا کی طرح پھیلی نظر آتی ہے۔ کرشن چندر ہی کی مانند تمام جدید افسانہ نگار انشائیہ، صحافت، فنتاسی، پیروڈی تمثیل اور افسانہ کے امتیازی فاصلوں کا ذرّہ بھر لحاظ نہیں کرتے۔ جدید افسانہ نگاروں نے کرشن چندر کی کمزوریوں کو اپنایا، کیونکہ کرشن چندر اپنے کمزور لمحوں میں دوسرے بلکہ تیسرے درجہ کے افسانہ نگار بن جاتے ہیں اور یہی درجہ جدید خام کاروں کا ہے، لیکن کرشن چندر کی رومانیت کے چند روشن پہلو ہیں جنھیں اپنانے کی طاقت اور صلاحیت جدید افسانہ نگاروں میں نہیں تھی۔ مثلاً فطرت عورت اور زندگی کے حُسن کا سلگتا ہوا رومانی احساس۔ مغرب میں جدیدیت ایک نئی رومانیت، ایک نیا پیگنزم، ایک نیا کھلنڈراپن لے کر آئی جو ہمارے افسانہ نگاروں میں کہیں نظر نہیں آتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید افسانہ کو شاعری کے قریب ہونے کے لیے جتنا رومانی ہونا چاہیے تھا اتنا رومانی بن نہیں سکا۔ مثلاً اسطوری تخیل اپنی اصل میں رومانی ہے اور مذہبی اساطیر، توہمات اور فوق الفطری عناصر سے کام لیتا ہے جیسا کہ انتظار حسین اور سریندر پرکاش نے لیا۔ باقی افسانہ نگاروں کی کھیپ میں ہر احساس اور ہر جذبہ ہسٹریا میں بدل گیا ہے۔ فنکارانہ نظم وضبط نہ ہو تو یہی نتیجہ ہوتا ہے۔ محض تنہائی وجودی کرب، اور شناخت کی گم شدگی کے احساس سے کام نہیں چلتا۔ یعنی ادب میں یہ کافی نہیں ہے کہ لکھنے والے کے پاس جدید آدمی کا یہ احساس ہو۔ خام کار ایسے احساسات اور موضوعات دوسروں سے ہتیا لیتے ہیں اور فن پر عبور نہ ہونے کے سبب ان کا ناس مارتے ہیں۔ تنہائی اور ذات کی گم

شدگی کا بیان ایسے واقعات کے ذریعہ کرتے ہیں جو نفسیاتی حقیقت پسندی کو حساب میں نہیں رکھتی۔ مبالغہ سے کام لیتے ہیں تا کہ احساس شدت سے ظاہر ہو۔ افسانوی اسٹرکچر جو احساس کو تھام سکتا ہے، کمزور ہونے کے سبب احساس چیختا چلاّتا نظر آتا ہے جو ان کے اسلوب کو بے حد جذباتی بناتا ہے۔ اسی سبب سے افسانہ کوئی تاثر نہیں چھوڑتا اور اس سے وہی خلجان پیدا ہوتا ہے جو اعصاب زدہ نوجوان کی ہسٹریائی باتوں سے ہوتا ہے۔

اب رہا جذباتیت کا سوال، تو وہ کھوکھلی نہ ہو تب بھی کمزوریاں رکھتی ہے۔ جذباتیت سفاک حقیقت نگاری کا SAFETY-VALVE ہے۔ حقیقت نگاری جب اس قدر بے رحم بن جاتی ہے کہ اس کے غیر انسانی بننے کا خدشہ پیدا ہو جاتا ہے تو فنکار جذباتیت سے اسے گوارا بناتا ہے۔ بہر حال حقیقت نگاری کو ان خدشات سے تو گزرنا ہی تھا۔ جذباتیت، قنوطیت، کلبیت، سنگ دلی، سنسنی خیزی، جرائم، جنسیت، عریانی وہ خندقیں ہیں جو حقیقت نگاری کی راہ میں آنے والی تھیں۔ کیونکہ ناول کا زندگی سے سروکار رزمیہ اور المیہ کے برعکس بڑے جذبات اور عظیم اعمال سے نہیں تھا بلکہ ایک عام آدمی کی زندگی سے تھا اور ناول عام آدمی کی خارجی اور داخلی زندگی کی جن سرزمینوں سے نقاب اٹھا رہا تھا اُن کی سیاحت کی کوشش کلاسیکی ادب نے نہیں کی تھی۔ ان خندقوں کو پار کرنے کا ناول نگار کے پاس کوئی آسان اور بنا بنایا نسخہ نہیں تھا ایسا نہیں تھا کہ آپ نے علامت یا استعارے کا بانس ہاتھ میں لیا تو ایک ہی زقند میں تمام خندقوں کو پار کر گئے۔ حقیقت نگاری نے اپنے CORRECTIVE آپ پیدا کیے اور اس مقصد کے لیے اسے فن کی بلند اور دشوار گزار چوٹیوں کو سر کرنا پڑا۔ جذباتیت اور رقت سے گریز کے لیے اسے المیہ ڈرامے کے تخلیقی جوہر کو ناول کے آرٹ میں سمونا پڑا۔ یہ کتنا دشوار کام تھا اس کا احساس آپ کو اس وقت ہوگا جب آپ ابسن اور آرتھر ملر کے ڈراموں کو دیکھیں گے کہ ایک عام آدمی کی زندگی کو المیہ کا موضوع بنانا کتنا زبردست تخلیقی اجتہاد تھا۔ ناول میں تو یہ کام اور بھی دشوار تھا لیکن دوستو وسکی اور ہارڈی نے یہ کام کر دکھایا۔ سوال جذباتیت کے خلاف بغاوت کرنے کا نہیں تھا، سوال زندگی کو آرٹ میں اس طرح برتنے کا تھا کہ زندگی اپنی تمام ہولناکی اور حسن کے ساتھ اور آرٹ اپنی تمام بصیرت اور حسن آفرینی کے ساتھ ہمارے دلوں کو متاثر اور مسحور کرے۔ یہ کام تکنیک کے پینترے وں اور علامتوں کے تعویذوں سے نہیں ہوتے بلکہ تخیل، بصیرت، صاحب نظری اور حسن آفرینی کی ان پُراسرار طاقتوں سے سرانجام پاتے ہیں جن سے قدرت نابغہ کو نوازتی ہے۔

بلآخر راشد الخیری کی عورت کی بپتا اور کرشن چندر کی مزدور کی بپتا میں فرق کیا رہا۔ بپتا کا افسانہ اور بپتا کی شاعری آرٹ نہیں ہے کیونکہ وہ آرٹ کے بنیادی عنصر نشاط آفرینی اور حسن آفرینی سے محروم ہے۔ وہ دُکھ کو گوہر غم میں بدلنا نہیں چاہتی۔ اور رستے ہوئے ناسور زخموں کی بہار کا نظارہ پیش نہیں کرتے۔ بیدی کا افسانہ ''گرہن'' عورت کی بپتا کی کہانی نہیں آرٹ کا نمونہ ہے۔ بپتا المیہ کے حصار میں داخل ہوگئی ہے جو خوف اور رحم کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ چاند گرہن، ندی پر اشنان کرتے لوگوں کی چیخ و پکار اور دونوں ہاتھوں سے پیٹ پکڑے بھاگتی ہوئی ہولی، ایک ایسا منظر پیش کرتے ہیں جسے آدمی حیرت اور ہیبت سے دیکھتا ہے، گویا کوئی ان ہونی ہو رہی ہے، کوئی ایسی آسمانی گھٹنا بن رہی ہے جس سے آدمی خوف زدہ بھی ہے اور مسحور بھی۔ آنسو آنکھ میں کہاں سے آئیں۔

آنسووہ ''چوتھی کا جوڑا'' کے لیے بچا رکھتا ہے جو المیہ ہی کا ایک روپ ہے لیکن کم تر کہ المیہ میں ہمیشہ خوف اور رحم کے جذبات کی مقدار کو برابر رکھنے کا کام سوائے شیکسپئر کے کسی اور سے نہیں ہوسکا۔ چنانچہ جیکو بین ٹریجیڈی میں خوف کو ہراس میں اور رحم کو رقت میں بدلتے ہم دیکھتے ہیں۔ اسی لیے عصمت کی جذباتیت پر بھی سخت حرف گیری کی ضرورت نہیں پڑتی۔

لیکن یہ تو ڈراما نگاروں اور ناول نگاروں کی باتیں ہیں بھلا علامتی افسانہ کو ان چیزوں سے کیا لینا دینا۔ اسے پلاٹ، کردار، کہانی، عمل، واقعات کسی کی ضرورت نہیں کیونکہ وہ صرف علامت پر اُدھار کھائے بیٹھا ہے۔ ایک علامت مل گئی مثلاً اسپتال میں بیمار آدمی کی جو اس کا وطن ہے اور جس کا سب ڈاکٹر علاج کرتے ہیں اور بیماری اچھی نہیں ہو پاتی، یا بستر پر دراز کھانستی کھنکارتی لاش کی جو زندگی، سماج، روایت کچھ بھی ہوسکتا ہے اور افسانہ نگار کا کام نکل گیا۔ جدید افسانہ نگار کی راہ میں کوئی خندقیں حائل نہیں کیونکہ وہ تو افسانہ نگاری کی راہ کی پہلی خندق یعنی تمثیل، جو عموماً اخلاقی کہانیاں پڑھانے والے آخونجیوں کا مسکن ہوتی ہے، ہی میں پڑا ہوا ہے۔ باہر نکلے، راہ چلے تو مرحلے بھی آئیں اور مرحلوں کے بغیر تخلیقی تخیل چل نہیں پاتا ٹھہرے پانی کی طرح سڑاند مارتا ہے۔

متوسط طبقہ کی کھوکھلی اخلاقیات..... دراصل پیش رو افسانہ تو پورے کا پورا اس کا پردہ چاک کرتا ہے۔ اس شق میں سب سے تیزابی افسانے عصمت کے ہیں۔ لیکن ہمارے دور تک آتے آتے تو دنیا بھر میں متوسط طبقہ ہی ناپیدا ہوگیا، خصوصاً ہندستان میں مسلمانوں کا متوسط طبقہ۔ اب تو انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کو اس طبقہ کا نوستالجیا ستاتا ہے۔ لبرل سماج ایسے کھلے سماج میں بدل گیا کہ فرد کو وقت کی چیرہ دستیوں سے روکنے والا کوئی اخلاقی نظام ہی نہیں رہا۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں شریف متوسط طبقہ کی بیٹیوں اور بیبیوں کا انجام باؤسنگ سوسائٹی کی کال گرل میں ہوتا ہے، یا مغرب کی STRIP-TEASE ریستوراں میں۔ عصمت نے لبرل سوسائٹی کا جو خواب دیکھا تھا وہ قرۃ العین حیدر کے یہاں کابوس میں بدل گیا۔ دراصل ہمارے لبرل فنکاروں کے سبھی خوابوں کی تعبیریں ہولناک نکلیں، اور المیہ یہ ہوا کہ لبرلزم کو شکست کسی انقلابی نظریہ کے ہاتھوں نہیں ہوئی بلکہ بدترین قسم کی مذہبی احیا پرستی اور رجعت پسندی کے ذریعہ ہوئی۔

جدید افسانہ نگار کے یہاں متوسط طبقہ ہے ہی نہیں تو اسکی اخلاقیات کے خلاف بغاوت کا سوال پیدا ہی نہیں ہوتا۔ جب انسانی بستیاں افسانہ میں داستانوی طریقہ پر جھلکنے لگیں تو جو چیز سب سے پہلے افسانہ سے رخصت ہوتی ہے وہ عصری زندگی کا اخلاقی اور سماجی شعور ہے۔ دراصل افسانہ نگار افسانے لکھتا ہی اس لیے ہے کہ وہ دیکھنا چاہتا ہے کہ جس دنیا میں وہ رہ رہا ہے اس میں جینے کے کچھ معنی ہیں یا نہیں اور اگر اسے جینا ہے تو کن شرائط پر جینا ہے۔ یعنی افسانہ اس دنیا کو ہمارے لیے قابلِ فہم بناتا ہے جس کا روزمرّہ کا تجربہ اس قدر پیچیدہ بلکہ ہولناک بن گیا ہے کہ ہماری فہم وفراست میں نہیں آتا۔ اسی لیے افسانہ عصری سماجی صورتِ حال سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ اس صورتِ حال سے نپٹنے کے فنکارانہ طریقے علامتی یا تمثیلی ہوسکتے ہیں لیکن یہ صورتِ حال اس قدر پیچیدہ، تہ دار اور پہلودار ہے اور اس سے انسان کی سیاسی، سماجی اخلاقی اور جذباتی زندگی کے اتنے بے شمار رشتے گتھے ہوئے ہیں کہ

کوئی بھی باشعور فنکار محض تمثیل و علامت کی کال کوٹھڑی میں بند نہیں رہ سکتا۔

سیاہ اور سفید کی سطحیت ..... سیاہ اور سفید کی تقسیم پر اخلاقی اور انقلابی ادب جو اخلاقی ادب ہی کی ایک شاخ ہے، مجبور ہے۔ کیونکہ ترغیب، تلقین اور پروپیگنڈے کا کام اس کے بغیر ممکن نہیں۔ سیاہ اور سفید کی تقسیم سے میلوڈراما پیدا ہوتا ہے جو المیہ ڈرامے کا کم تر روپ ہے۔ المیہ کردار سیاہ اور سفید دونوں عناصر کا مجموعہ ہوتا ہے۔ ترقی پسند ادب اخلاقی ادب ہونے کے ناتے ہی آرٹ کی اس بلندی کو نہیں پہنچ سکا۔ بہر حال پروپیگنڈا اور انقلابی لٹریچر کو اپنے اس مقدر پر قانع ہوتا پڑتا ہے۔ لیکن جدیدیت کو بھلا ان مسائل سے کیا لینا دینا۔ اوّل تو یہ کہ ہمارے یہاں کوئی ڈراما ہی نہیں۔ مزید ستم یہ کہ کوئی ناول بھی نہیں۔ رہ گیا افسانہ تو وہ علامتی ہے جو اپنے فارم اور اپنی فطرت ہی میں غنائیت کا حلیف اور ڈرامائیت کا حریف ہے۔

لیکن میرا تو جھگڑا ہی یہ ہے کہ نیا افسانہ علامتی بھی نہیں، محض تمثیلی ہے اور تمثیل سفید اور سیاہ کی تفریق روا رکھتی ہے کیونکہ وہ اخلاقی حسیّت کی ترجمانی کا فارم ہے۔ ہمارے یہاں نذیر احمد کے ناول اور اصغری اور اکبری کے کردار اس کی نمایندہ مثالیں ہیں۔ یہ سفید اور سیاہ کی تقسیم بلراج میزا اور انور سجاد کے افسانوں میں مل جائے گی جہاں استبداد اور انقلاب کی تجرید ان کا تشخص اور ظالم و مظلوم کے کردار ترقی پسند افسانہ کی توسیع بنتے ہیں۔ اُن کے برعکس انتظار حسین کے یہاں شر خیر کی سرزمین سے پھوٹتا ہے اور تاریکی کا نقطہ پھیل کر روشنی کو مغلوب کرتا ہے (زردکتا) انتظار حسین کا کمال ہی یہ ہے کہ ان کے علامتی اور اسطوری کردار محض تجریدات نہیں بلکہ گوشت پوست کے زندہ انسانوں کا لمس، انفرادیت اور پیچیدگی رکھتے ہیں۔

ترقی پسند افسانہ یا یوں کہیے کہ کرشن چندر اور ان کے متبعین کا افسانہ سیاہ و سفید کی تقسیم روا رکھتا ہے۔ لیکن منٹو، بیدی، عصمت اور غلام عبّاس کے افسانے اس تقسیم سے بلند ہیں۔ ان کے کرداروں میں اخلاقی کش مکش بھی ہے اور نفسیاتی گہرائیاں بھی۔ ان کے مسائل کے کوئی آسان حل نہیں ہیں۔ یہ مسائل ہمیں انسان، زندگی، سماج اور اخلاقیات پر مفکرانہ غور و خوض کی دعوت دیتے ہیں۔ صحیح معنی میں سیاہ اور سفید کی تقسیم کے خلاف انحراف بیدی اور منٹو نے کیا اور اس طرح حقیقت نگاری کو اخلاق پسند سادگی کی اس خندق سے نکال کر جس میں پریم چند کا آدرش وادی اور کرشن چندر کا انقلابی افسانہ گرتا رہا تھا، اسے ایک نیا موڑ دیا اور اس میں اتنی فنکارانہ لچک اور گہرائی پیدا کی کہ وہ انسان کی داخلی اور خارجی زندگی کے تمام مظاہر کا احاطہ کر سکے۔

جدید افسانہ تو سیاہ اور سفید کی تقسیم کا اس قدر مارا ہوا ہے کہ افسانوں کی داستانوی فضا کے تحت ''سیاہ'' عفریتوں اور اکھشوں کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ اور سفید شریف بوڑھوں نیک بیبیوں اور معصوم بچّوں کی۔ جدید افسانہ ہر سطح پر اکہرے پن کا شکار نظر آئے گا۔ تخیّل کی سطح پر وہ داستانوی فضاؤں کا رسیا ہے جو فکشن کی دنیا میں رومانی اور گوتھک تخیّل کی معمولی سطح ہے۔ داستانوی فضاؤں کی باز آفرینی میں پیروڈی کا چٹخارہ ہے اور پیروڈی طباعی کی راہ میں قدغن ہے۔ زبان کا شاعرانہ داستانوی اور حکایتی استعمال چونکہ نقل کا رنگ لیے ہوتا ہے اس اسلوب کو سامنے آنے ہی نہیں دیتا جو حقیقت پسند فکشن کی دنیا میں ہر ناول نگار کا اپنا منفرد اسلوب ہوتا ہے۔ شاعرانہ

پن اور خطابت، ٹیگوریت اور خلیل جبرانیت دونوں فکشن کے اسلوب کے وہ عیب ہیں جو اس وقت جھلکتے ہیں جب نثر کواڑ اور کھڑکی، گلی اور بازار، اسکول جاتے بچّے کی چہلیں اور حاملہ عورت کی چال کو حسن آفرین بیان میں منتقل کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ نثر کا سب سے بڑا کارنامہ ناول کی تخلیق ہے اور ناول کا سب سے بڑا کارنامہ اس اسلوب کی تخلیق ہے جو اپنے اظہار کے تنوع نزاکتوں اور دسعتوں میں شاعری سے بھی آگے نکل گیا ہے۔ حدید افسانہ نے شاعری اور داستان کے ساتھ بہت سستا سودا کیا اور تخلیقی نثر کی اس رنگارنگی سے محروم ہوگیا جو ہر افسانہ نگار میں ایک نیا جادو جگاتی ہے۔

خارجیت..... یہ کہنا کہ پیش رو افسانہ کا ایک عیب اس کی خارجیت تھی اور نئے افسانہ نے اس کے خلاف بغاوت کی غلط ہے۔ خارجیت سے مراد اگر تاریخیت اور دستاویزیت ہے تو بے شک اس کی مثالیں پریم چند اور کرشن چندر کے یہاں ملتی ہیں، بیدی اور منٹو کے یہاں نہیں۔ بیدی کے یہاں بھی صحافت تاک جھانک کر لیتی ہے لیکن منٹو اس سے صاف بچ جاتا ہے۔ دراصل یہ پورا معاملہ فنکارانہ برتاو کا ہے۔ آدمی خارج میں بھی اتنا ہی جیتا ہے جتنا کہ اپنے باطن میں۔ تاریخیت سے وہ دامن بچا نہیں سکتا۔ تاریخیت کو فن میں برتنے کا کوئی سہل نسخہ نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ آپ یہ کر سکتے ہیں کہ ایسے کرداروں پر افسانہ لکھیں جو تاریخ میں سانس لینے کے ساتھ ساتھ ایسی بھری پری شخصی زندگی بھی رکھتے ہوں جو ہماری دلچسپی کا سبب بنے۔ قرۃ العین حیدر کی یہی کمزوری ہے کہ ان کے کرداروں میں ایسی نفسیاتی گہرائیاں نہیں ہیں کہ جن تاریخی حالات نے انھیں پیدا کیا ہے ان کے ختم ہونے کے بعد بھی ہم ان میں دلچسپی لے سکیں۔ بیدی اور منٹو کے کرداروں میں یہ گہرائیاں ہیں۔

خود جدید افسانہ کو دیکھیے۔ خام کاروں کو چھوڑیے کہ وہ تو دور جدید کی کابوسی تاریخ کے صید زبوں ہیں۔ خود انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے یہاں تاریخ اور صحافت اس قدر چھائی ہوئی ہے کہ افسانہ کی پوری دلچسپی صحافتی واقعات کے علامتی بیان میں مرکوز ہو کر رہ گئی ہے۔ جس روز ان واقعات میں آدمی کی دلچسپی ختم ہوئی مثلاً بازگوئی اور سرکس کے واقعات تو افسانہ میں بھی اس کی دلچسپی ختم ہو جائے گی۔ سریندر پرکاش اور انتظار حسین علامت نگار ہونے کے سبب ہی ایسے کردار تخلیق نہیں کر سکے ہیں جو تاریخ کے گزر جانے کے بعد بھی ہماری دلچسپی برقرار رکھتے۔ یہ کردار نہ تو انسانی مقدر یا النسانی صورت حال کا علامیہ ہیں نہ کوئی ایسی انفرادی خصوصیت کے حامل جو نفسایاتی اور فلسفیانہ مطالعہ کی دعوت دیتی ہو۔ ہمارا جدید تمثیلی اور علامتی افسانہ کردار کا افسانہ نہیں ہے۔ اس لیے تاریخیت کردار کے حوالے سے نہیں بلکہ تمثیل کے حوالے سے پہچانی جائے گی۔ دوستوسکی میں تاریخ کو ہم کرداروں کے حوالے سے پہچانتے ہیں مثلاً راسکون لیکوف اور ایوان کاراموزوف اور پرنس مشکن یہی حال کامیو اور سارتر کے کرداروں کا ہے۔ منٹو کا افسانہ ''نیا قانون'' جو ترقی پسندوں کی آنکھوں کا تارا ہے، گوارا افسانہ ہے لیکن یہاں بھی تاریخ کو ہم منگو کوچبان کے ذریعہ پہچانتے ہیں۔ جدید افسانہ ایسے کوئی کردار نہیں دے سکا۔ وہ اپنی فطرت ہی میں ایسے کردار دینے سے قاصر تھا۔ حقیقت پسند افسانہ نے جدید افسانہ سے زیادہ کرداروں میں دلچسپی لی۔ اس لیے وہ تاریخ، صحافت اور خارجیت کے جبر سے محفوظ رہا۔ جدید افسانہ اس جبر کا شکار ہوا اور بہت بری طرح شکار ہوا۔ کاش کہ وہ کم صحافتی،

تاریخی اور ہنگامی ہوتا اور انسان کے دل میں جھانک کر اس کی مسرتوں اور الم ناکیوں کے ابدی سرچشموں کی تلاش کرتا جیسا کہ بیدی اور منٹو نے کیا۔ کردار کی قیمت پر تمثیل کا سودا کر کے اس نے آرٹ کو صحافت پر قربان کر دیا۔ اس کا کام بس یہ رہ گیا کہ سامنے کے صحافتی واقعات کو تمثیل کا رنگ دے دے۔ یہ کام تو اخبارات کرتے ہی رہتے ہیں کہ جنگ، ایٹم، عالمی امن، تخفیف اسلحہ اور ملکی سیاست پر کارٹون اور لطیفوں کے علاوہ اخلاقی حکایات تمثیلوں کے ذریعہ پیش کرنا ان کا پیشہ ہے۔

فارمولا بازی: اب یہ بات لیجیے کہ جدید افسانہ ترقی پسند دور کی فارمولا زدہ کہانی کے خلاف بغاوت ہے۔ کہانی فارمولا زدہ کب بنتی ہے؟۔ جب وہ خارجی یا داخلی سیاست یا فن کے جبر کا نتیجہ ہو۔ کسی نہ کسی طرح جب بات کو ایک مقصد یا ایک ڈھب کے تابع کیا جائے، تو بات آپ کہیں سے بھی شروع کیجیے کوئی بھی کیجیے، سب باتیں ایک سی نظر آئیں گی۔ جدید افسانہ خود اسی یک رنگی اور یک آہنگی کا شکار ہو گیا ہے جو ترقی پسند افسانہ میں مقصدیت کی پابندی کے باوصف حقیقت نگاری کے تقاضوں کے تحت مقام اور میلیو کی آئینہ داری کے سبب پیدا ہو جاتی تھی۔ کرشن چندر کے یہاں کشمیر کی وادیاں ہیں اور پنجاب کے گاؤ بھی۔ بمبئی کی سڑکیں بھی ہیں اور دہلی کی گندی ہوٹلیں بھی۔ ہر مقام کی معاشرت اور بولی ٹھولی کا بھی مزہ ہے۔ یہی نہیں بلکہ بیانیہ میں طنز و مزاح بھی ہے اور رومانی فضا آفرینی بھی، اسلوب جزرس اور کھردرا بھی ہے اور اس قدر مہین اور غنائی بھی کہ ہوا کے جھونکے کی مانند ذہن کو چھوتا ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے پاس اتنا تنوع نہیں کہاں سے آئے جب کہ تمام افسانوں کے موضوعات سکہ بند، مقام خیالی بستیاں، میلیو بے نام اور بے چہرہ اشخاص، اسلوب داستانوی یا حکایتی اور طرز علامتی یا تمثیلی ہو۔ کرشن چندر کے تو ہر خراب افسانہ کو الگ سے سولی پر لٹکانا پڑتا ہے اور مجھ جیسا جلاد بھی افسانہ کی گردن مارتے وقت افسانہ کے ساتھ ساتھ زبان کی حلاوت اور اسلوب کی تراوش کی بے قصور غارت گری پر کفِ افسوس ملتا ہے۔ آپ کسی بھی جدید افسانہ کو سوختنی قرار دیجیے۔ اس جیسے سیکڑوں افسانے جہاں ہیں وہیں بیٹھے بٹھائے بھسم ہو جائیں گے۔ احمقانہ فیشن پرستی کا یہی نتیجہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نہ تو اپنی شناخت قائم کر سکتا ہے نہ اپنی موت مر سکتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ بغاوت کے لیے اجتہاد ضروری ہے اور اجتہاد اور فیشن پرستی میں قطبین کا فاصلہ ہے۔

دوسروں کا کیا ذکر آپ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو دیکھ لیجیے جو ہمارے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ کیا یہ دونوں تکرار کا شکار نہیں ہوئے۔ کیا مس حیدر کے متعلق یہ بات نہیں کہی جاتی کہ وہ ایک ہی ناول کو بار بار لکھ رہی ہیں۔ کیا انتظار حسین کے یہاں ہجرت، ماضی کی بازیافت اور بے جڑی کے احساس کی تکرار نہیں ہے۔ کیا ان دونوں کے یہاں ایک ہی قسم کے کردار ایک افسانہ سے دوسرے افسانہ میں اور ایک ناول سے دوسرے ناول میں گھس پیٹھ کرتے نظر نہیں آتے۔ کم از کم آپ یہ بات منٹو، بیدی، عصمت اور غلام عباس کے افسانوں کے متعلق نہیں کہہ سکتے۔ وہ کسی بھی افسانہ میں خود کو دہراتے نظر نہیں آتے۔ منٹو کی ہر طوائف دوسری طوائف سے مختلف ہے۔ بیدی کے یہاں ہر بچہ، ہر بوڑھا، ہر کلرک، ہر مزدور دوسرے سے الگ ہے۔ بیدی کے یہاں عورت ''گرہن'' کی ''ہولی'' بھی ہے، ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی ''اندو'' بھی ہے ''ایک چادر میلی سی'' کی ''رانو'' بھی ہے۔ جدید افسانہ نگار تو

کرداروں کو نام ہی نہیں دیتے۔ اور اگر دیتے ہیں تو اس طرح جیسے اناتھ آشرم کی میٹرون بچّوں کے نام رکھتی ہے جس میں جذبہ کا کوئی دخل نہیں ہوتا۔ منٹو جب اپنے کرداروں کو یاد کرتا ہے تو کہتا ہے ''میری سلطانہ'' اور ''میری سوگندھی'' جدید افسانہ نگار اپنے کسی کردار کے متعلق یہ بات نہیں کہہ سکتے۔ نقادوں نے کردار نگاری کے خلاف جو بے بنیاد باتیں کہی ہیں اس کا یہی انجام آنے والا تھا کہ افسانہ انسانیت سے خالی ہوکر خالص فنکاری کا نمونہ بن جائے اور خالص فنکاری اگر نگینہ سازی اور صنعت گری ہوتب بھی غنیمت ہے، اور اگر یہ بھی نہ ہو جیسا کہ جدید افسانہ کی بدہیئتی اور بدسلیقگی سے ظاہر ہے، تو وہ لنگڑے آدمی کی پینترے بازی بن جاتی ہے۔

دراصل افسانہ اور زندگی کا تعلق اتنا گہرا ہے کہ زندگی ہی افسانہ نگار کو رنگا رنگ کردار، واقعات، سچوئیشن اور کہانیاں سمجھاتی رہتی ہے۔ اسی لیے خلّاق حقیقت پسند افسانہ نگار اور ناول نگار کہانیوں اور ناولوں کے ڈھیر لگاتا رہتا ہے کیونکہ اس کا ہر افسانہ اور ہر ناول زندگی کا ایک نیا رخ اور نیا تجربہ پیش کرتا ہے اور اسی لیے نادرہ کا ہوتا ہے۔ تمثیلات اور علامات کا دامن نہایت سکڑا اور سمٹا ہوا ہوتا ہے۔ چند کہانیوں اور ایک دو ناولوں کے بعد ہی تخیل بانجھ ہو جاتا ہے۔

اس نظر سے آپ دیکھیں تو نارنگ کا یہ دعوا بھی بے معنی ہو جاتا ہے کہ جدید افسانہ نے پرانے افسانہ کی اس روش کے خلاف بغاوت کی کہ پرانے افسانہ میں خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری سطحی اور یک طرفہ ترجمانی تھی۔ اس بغاوت کے معنی ہو سکتے تھے اگر جدید افسانہ زندگی کی گہری اور بھرپور ترجمانی کا رول ادا کرنے کے لیے آیا ہوتا۔ اگر افسانہ میں مقام نہیں، فطرتی، تہذیبی اور معاشرتی پس منظر نہیں، طبقات اور کردار نہیں۔ تو وہ زندگی کی ترجمانی کیا داستانوی اور حکایتی اسلوب کے ذریعہ کرے گا جو چربہ اور پیروڈی ہونے کے ناتے ہی زندہ تجربات کو بیان کرنے کا اہل نہیں اور صرف مجرد تمثیلات کے کام لگتا ہے۔ صاف بات ہے کہ علامتی افسانہ کی بوطیقا عکاسی، آئینہ داری، ترجمانی، اور نقالی یعنی MIMETIC آرٹ کی بوطیقا نہیں ہے۔ علامتی افسانہ REPRESENTATIONAL افسانہ کی ضد ہے۔ اس کا تو دعوا ہی یہ ہے کہ زندگی کی عکاسی اور تصویر کشی جو زبان کے حوالہ جاتی استعمال کی متقاضی ہے، آرٹ کی دشمن ہے۔ تاریخیت، دستاویزیت، خارجیت سے وہ دور رہتا ہے کیونکہ وہ اپنے ساتھ زندگی کا کھردرا مواد لاتے ہیں جو آرٹ میں ڈھل نہیں سکتا۔ مختصر یہ کہ علامتی افسانہ زندگی کی سطحی، ادھوری، یک طرفہ اور کسی بھی قسم کی ترجمانی کا دعوا نہیں کرتا۔ جس چیز کی افسانہ کو ضرورت ہی نہیں، اس کے خلاف افسانہ بغاوت نہیں کرتا بلکہ اسے نظر انداز کر کے اپنا راستہ بنالیتا ہے۔

اب رہی نظریہ سازوں کی اشتہاریت تو پورا جدید افسانہ علامت پسند نظریہ سازوں کا اشتہار ہے۔ ترقی پسند تحریک کے ساتھ تو بے شمار ایسے لکھنے والے تھے جنھوں نے نظریاتی سخت گیری کو کبھی قبول نہیں کیا اور اپنے اندرونی تقاضوں کے مطابق تخلیق فن کرتے رہے مثلاً منٹو، بیدی، غلام عباس، عزیز احمد، میراجی راشد، مجد امجد، اختر الایمان وغیرہ۔ جدید افسانہ نگاروں میں تو ایک بھی ایسا نہیں جو الگ سے پہچانا جاسکے۔ سب کا طریقۂ کار بھی ایک جیسا اور سب کے موضوعات بھی مماثل۔ ترقی پسندوں نے اشتراکی حقیقت نگاری کا ڈھول پیٹا تو جدیدیوں نے

علامت نگاری کا اور دونوں کو اس بات سے سروکار نہیں تھا کہ ناول اور افسانہ کا آرٹ ان طریقوں کو اپنانے کی کتنی محدود اہلیت رکھتا ہے۔

میرا خیال یہ ہے کہ ترقی پسندوں اور جدیدیوں میں ناول کا شوقیہ مطالعہ کرنے والے نقاد کم ہی تھے۔ زیادہ تر شاعری کے پرستار تھے۔ میرا مطلب ایسے مطالعہ سے ہے جیسا کہ مثلاً عسکری، عزیز احمد، ممتاز شیریں، مظفر علی سیّد، محمد عمر میمن یا باقر مہدی نے کیا ہے۔ یہ لوگ فکشن پر بات کرتے ہوئے کوئی ایسا بیان نہیں دیتے جو ایک طرز، ایک اسلوب یا ایک طریقۂ کار کو فکشن کا عمدہ ترین طریقہ گردانیں۔ وہ جانتے ہیں کہ فکشن کی دنیا کتنی رنگا رنگ ہے اور اس میں ہر طباع ذہن کے لیے تخلیق اور تجربہ کے کتنے امکانات پنہاں ہیں۔ عسکری کی تو ذہنی تربیت ہی فرانسیسی علامت نگاروں کے بیچ ہوئی تھی لیکن وہ زندگی بھر کرسٹوفر ایشروڈ، فلابیر، بالزاک اور ستاں دال کے ناول ترجمہ کرتے رہے۔ اگر ترقی پسند اور جدید نقادوں نے چشمِ تنگ کو کثرتِ نظارہ سے وا کیا ہوتا تو وہ فکشن کے متعلق ایسی نظریہ سازی سے دور رہتے جو سادہ لوح سادہ کار اور سہل پسند ذہن کی ملائیت کا نتیجہ ہوتی ہے ادب میں ملائیت کبھی انسان پرستی، عوام دوستی اور سماجی خواہی کا نقاب اوڑھتی ہے، کبھی بلند جبینی آرٹ پسندی، سوفسطائیت اور جمالیات کا بہروپ اختیار کرتی ہے۔ بہر صورت وہ ایک خاص قسم کے ادب کی خاطر ادب کے وافر حصّہ کو ٹاٹ باہر کرتی ہے۔ اسی ملائیت نے ترقی پسندی کو بھی مارا اور جدیدیت کا بھی پٹّا دھار کیا۔

شاعری کی نثر پر استعارے کی تشبیہہ پر اور علامت نگاری کی حقیقت نگاری پر فضیلت کی باتیں اس قاری کو کیسے متاثر کرتیں جس کا ادبی تجربہ بتاتا تھا کہ پچھلے دو سو سال کا زمانہ دنیا بھر میں شاعری کا نہیں نثر کی اصناف یعنی ناول افسانہ اور ڈراما کا ہے، ناول استعارے سے کم اور تشبیہہ سے زیادہ کام لیتی ہے، اور علامتی طریقۂ کار ادب کا واحد طریقۂ کار نہیں ہے اور نہ ہی تمام کا تمام ادب علامتی ادب ہوتا ہے اور یہ بھی درست نہیں کہ علامتی ادب ہمیشہ اچھا ادب ہوتا ہے اور نہ ہی اعلاترین ادبی نگارشات اس وجہ سے اچھی ہوتی ہیں کہ ان میں علامات کا استعمال ہوتا ہے۔ اگر یہ حقیقت ہے کہ ناول کا آرٹ کثیر الاسالیب ہے تو برہنہ بیانیہ سے لے کر پیچیدہ علامت نگاری تک اس میں اپنا جائز مقام پاتی ہے۔ افسانہ میں علامت کی نشان دہی تنقید کا جائز فعل ہے بشرطیکہ یہ افسانہ کے دوسرے ترکیبی عناصر اور تخلیقی میلانات کی قیمت پر نہ کیا جائے۔ جدید تنقید علامات کی تفسیر و تعریف و معنی آفرینی میں ایسی مست ہے کہ افسانہ کا محاکمہ کرنے اور اس کے اچھے بُرے ہونے کا قدری فیصلہ کرنے کی استعداد کھو بیٹھی ہے۔ اور افسانہ نگار بھی یہی چاہتے ہیں کہ ان کے کمزور، خراب اور ناکارہ ہونے کی بات زبان پر لائے بغیر تنقید میں ان کا ذکر چلتا رہے۔ نارنگ لکھتے ہیں:

> ''فرد کی فردیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر، جنس کی سچائی، عرفان ذات کی دہشت، نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔''

نارنگ جب کہتے ہیں ''نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی، تو وہ نئے افسانہ کی ایک رنگی جس کا خود انھیں احساس ہے کی پردہ پوشی کرتے نظر آتے ہیں۔ ایک جگہ وہ لکھ چکے

ہیں کہ ضروری نہیں کہ نئی کہانی میں بھیڑ چال شروع ہو جائے اور ہر شخص علامتی تمثیلی کہانی لکھنے لگے۔ ظاہر ہے لکھے گا کیونکہ علامتی تمثیلی کہانی ہی کو جدید افسانہ کے سرپرستوں نے اعلاترین فنکاری اور آرٹ کی معراج بتایا ہے۔ ہاں اسے ایک خاص قسم کا افسانہ گردانا جاتا اور اس کے مقابلہ میں حقیقت پسند افسانہ کی تضحیک نہ کی جاتی تو چند منفرد لکھنے والے اپنے طبعی میلان کے مطابق علامتی افسانہ کے میدان میں قدم رکھتے اور دوسرے لوگ روایتی افسانہ میں نئی جہتیں تلاش کرتے یا تکنیک اور اسلوب کے دوسرے ایسے تجربات کرتے جو مغرب میں تجرباتی ناولوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جب علامت نگاری ہی فن کی معراج ٹھہری تو لکھنے والے اسی کی طرف مائل ہوں گے کیونکہ شعروادب کا معاملہ قوّالی کا تو ہے نہیں کہ آپ گا نہیں سکتے تو تالیاں بجایئے۔ ادب میں آدمی بڑا بننا نہیں چاہتا بلکہ مکمل بننا چاہتا ہے۔ فنکار کی خواہش عظیم بننے کی نہیں ہوتی بلکہ اپنے فن میں تکمیل کو پہنچنے کی ہوتی ہے کیونکہ عظمت اس کے اختیار میں نہیں ہوتی جب کہ تکمیل اختیار کی بات ہے اور یہی چیز فنکاری کو عرق ریزی جگر کاوی، اور راہبانہ استغراق کے آداب سکھاتی ہے۔ اسی لیے لکھنے والے فارم وہی پسند کرتے ہیں جس میں اعلاترین فنکاری کے امکانات ہوں۔ فن کی دنیا میں اسپ زرّین کو چھوڑ کر خچر کی سواری تو مبتدی بھی پسند نہیں کرتا۔ وجہ یہ ہے کہ اسپ زرّین کی سواری چاہے اتنی پُر خطر اور حوصلہ آزما سہی، تکمیل کی منزل تک اسی کے ذریعہ پہنچا جا سکتا ہے بشرطیکہ سوار احمقانہ غلطیاں نہ کرے اور اپنی صلاحیتوں کا مناسب استعمال کرے۔ خچر تو وہی راہ چلتا ہے جو تمام راہوں میں واحد راہ ہوتی ہے جو روم کی طرف نہیں ہوتی۔

دوسری بات یہ کہ نارنگ ان نقادوں میں سے ہیں جو موضوع اور ہیئت کی تفریق روا نہیں رکھتے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں۔ ''موضوع سے چونکہ ادب کی تشکیل نہیں ہوتی اسی لیے موضوع اور اظہاری پیکر سے مل کر جو تخلیقی وحدت وجود میں آتی ہے، وہ افسانہ ہے'' میں نارنگ کے اس خیال سے متفق ہوں۔ اب اگر موضوعات میں رنگارنگی ہے تو ہیئت بھی رنگارنگ ہوگی۔ پھر یہ شکایت بے معنی ہو جائے گی کہ ہر شخص علامتی تمثیلی کہانی لکھ رہا ہے۔ لکھتا ہے تو لکھنے دیجیے۔ اس کے یہاں موضوعات کی تو رنگارنگی ہے۔ آخر تمام دنیا میں دوسو سال سے فکشن کا طریقہ کار حقیقت پسندانہ رہا تھا اور کسی کو یہ شکایت نہیں ہوئی تھی کہ تمام ناول اور افسانے یک رنگی کا شکار ہو گئے۔ جو چیز انھیں رنگارنگی عطا کرتی تھی وہ موضوعات کے تنوع کے علاوہ وہ انسانی اور سماجی مواد تھا جو زندگی سے مستعار تھا۔ علامتی افسانہ کی کمزوری ہی یہ ہے کہ وہ اس مواد کو افسانہ میں برتنے کا اہل نہیں اسی لیے وہ اس مواد کا افسانہ سے اخراج کرتا ہے اور نتیجہ کے طور پر منحنی اور تجریدی بنتا ہے۔ انسانی فطرت، انسانی نفسیات، اخلاق اور جذباتی کش مکش، خاندانی، تہذیبی اور معاشراتی رشتے، سماجی ادارے، فطرت، گاؤں اور شہر کا پس منظر مختصر یہ کہ وہ تمام عناصر جو افسانہ کو زندگی کا گاڑھا مواد فراہم کرتے ہیں، علامتی افسانہ ان سے بے نیازی برتتا ہے۔ بالآخر اس کے پاس لے دے کر صرف علامتی یا تمثیلی ڈھانچہ رہ جاتا ہے۔ یہی چیز یک رنگی کا احساس پیدا کرتی ہے۔ انسانوں کی قطار میں ہر چہرہ ہر بدن، ہر آدمی دوسرے سے الگ نظر آتا ہے۔ باذ ٹخبروں کی قطار میں ہڈیوں کے سب ڈھانچے ایک سے ہوتے ہیں حتیٰ کہ عورت اور مرد کی تفریق بھی ممکن نہیں رہتی۔ ڈرائنگ روم میں ہم اپنی تصویریں لگاتے ہیں، ایکس رے فوٹوگراف

آویزاں نہیں کرتے۔ ایکس رے فوٹو گراف کو صرف ماہر ڈاکٹر ہی پرکھ سکتا ہے اور یہی اکسپرٹائز ہمیں ان تنقیدوں میں نظر آتا ہے جو علامتی افسانوں کے ہڈیوں کے ڈھانچے کا تجزیہ اس طرح کرتی ہیں گویا وہ چیخوف اور موپاساں، بیدی اور منٹو کے بھرے پرے کردار ہوں۔

افسانہ نہیں، ہر صنف سخن یک رنگی، تواتر اور تکرار کے خدشات کی زد میں رہتی ہے۔ ان خدشات کا سراغ موضوع سخن میں بھی لگایا جاسکتا ہے اور اسلوب سخن میں بھی۔ کبھی شعروادب فنکار کے فکرواحساس کی یک رنگی کا شکار ہوتے ہیں۔ کبھی زبان و بیان کی یک آہنگی کا۔ وہ لوگ جو افسانہ میں اسلوب نگارش کی یکتائی پر بہت زور دیتے ہیں، اس بات کو فراموش کرجاتے ہیں کہ اگر افسانہ نگار کی پہچان اس کا نرالا اسلوب ہی ہے اور وہ اپنے تمام افسانوں میں اس اسلوب کی سختی سے پیروی کرتا ہے تو اس کے افسانوں میں یک رنگی اور یک آہنگی کا پیدا ہونا فطری بات ہے۔ ہمارے یہاں ادب لطیف کے لکھنے والوں ل۔ احمد اکبرآبادی، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری نیز خواجہ محمد شفیع اور حجاب امتیاز علی کی مثالیں سامنے ہیں۔ قرۃ العین حیدر ''ستاروں سے آگے'' اور ''شیشے کے گھر'' کے افسانوں میں اسلوب اور رومانی موضوعات اور میلیو کی یک رنگی کا بری طرح شکار ہیں۔ ''پت جھڑ'' کی آواز سے یہ یک رنگی ٹوٹتی ہے اور اپنے رومانی اسلوب میں عصمت کے حقیقت پسندانہ اسلوب کی آمیزش سے وہ جن طبقات اور کرداروں کی ترجمانی کرتی ہیں انھیں الگ سے پہچانا جاسکتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ نہیں کہ افسانہ میں زبان واسلوب کی کوئی اہمیت نہیں،..... بہت ہے لیکن اتنی نہیں جتنی کہ شاعری میں ہوتی ہے۔ دنیا کے بڑے ناول نگار ٹالسٹائی، دوستوفسکی بالزاک، ڈکنس، اپنے اسالیب کی وجہ سے نہیں جانے جاتے بلکہ اپنے ناولوں میں انسان کی داخلی اور خارجی زندگی کی بے پناہ ترجمانی اور عکاسی کے سبب پہچانے جاتے ہیں۔ ولیم ایمپسن نے اسی غلط اصول پر کہ میڈیم کا تخلیقی استعمال فکشن کی دنیا میں فنکار کی عظمت اور فضیلت کی دلیل ہے جین آسٹن کو ٹالسٹائی سے بڑا ناول نگار بتایا تھا، جو ایک احمقانہ بات ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں طنزاً یہ بات لکھی تھی کہ اگر نارنگ نے اپنی لنگویج لیباریٹری میں یہ بات ثابت بھی کردی کہ ابو خاں کی بکری کا اسلوب بیدی کے افسانوں سے زیادہ رواں، شستہ اور پختہ ہے تو اس سے کچھ بھی تو ثابت نہیں ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے ''فسانۂ آزاد'' تو ایک ناپیدا کنار سمندر ہے، لیکن اردو کے اس بے مثال کارنامہ پر اب وقت کی گرد جم چکی ہے۔ یہی حال نذیر احمد کے ناولوں کا ہے۔ ان کی کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی زبان اور شوخ وطرار انداز بیان کے سامنے بیدی اور منٹو تو طفل مکتب معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن سرشار کا فسانہ اور نذیر احمد کے ناولوں کی طرف اس وجہ سے کہ ان کے یہاں زبان و بیان کا لطف ہے، بازگشت ممکن نہیں۔ کیونکہ ناول کا مطالعہ آدمی غزلوں کی طرح نہیں کرتا کہ کچھ نہیں تو زبان کے لوچ اور لچک پر جھومتا رہے گا۔ سرشار اور نذیر احمد کے مقابلہ میں پریم چند اسی لیے بڑے فنکار ہیں کہ زبان و بیان کی خوبیوں کے علاوہ انھوں نے ان لوازمات کو برتا جن کے سبب افسانہ داستان اور تمثیل سے علاحدہ اپنی فنی شناخت قائم کرسکا، جس کی ان قارئین کی ضرورت تھی جو سائنس اور عقلیت اور حقیقت پسندی کے دور کی پیداوار تھے۔

نارنگ لکھتے ہیں:

''فرد کی فردیت، اس کے معمولی پن میں اس کی UNIQUENESS چھوٹے چھوٹے دُکھ سکھ اور بنیادی صداقتیں، یعنی زندگی کی نوعیت اور ماہیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر اور جنس کی سچائی۔ عرفانِ ذات کی دہشت نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔''

یہ نری تعمیمات ہیں جو نئے افسانہ کی پیشانی پر ٹھونک دی گئی ہیں۔ اوّل تو یہ کہ نئے افسانہ کا فارم اگر علامتی، تمثیلی، اور تجریدی ہے تو اس سے ممکن نہیں کہ ان کیفیات اور موضوعات کو اپنی ساخت میں سمائے یا انھیں فنکارانہ طور پر برتے۔ مثلاً فرد کی فردیت، اس کے معمولی پن میں اس کی یکتائی چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ جنس کی سچائی خوشی اور غم کی حقیقت کا بیان ناول اور افسانہ واقعات کردار اور عمل کی عکاسی کے ذریعہ کرتے ہیں۔ یہ حقیقت پسندی کا طریقۂ کار ہے۔ جب آپ فرد کو گھر، کلب اور بازار میں، ماں باپ بیوی بچّوں اور احباب کے بیچ، اپنا کام دھندا اور نوکری کرتے، اپنی ذہنی نفسیاتی اور جذباتی الجھنوں کے ساتھ جیتے دیکھیں گے تو اس بات کا امکان پیدا ہوگا کہ آپ اس کی فردیت، اس کی یکتائی، اس کے چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ، اس کی جنسی زندگی کی سچائی اور جھوٹ اور اس کی خوشی اور غم کی حقیقت کو دیکھ سکیں اور دکھا سکیں۔ یہ کام مثلاً پریم چند منٹو۔ کرشن چندر بیدی، عصمت، غلام عبّاس نے کیا۔ رام لعل، قرۃ العین حیدر۔ غیاث احمد گدّی اور گلی کوچے اور کنکری والے انتظار حسین نے بھی کیا۔ یہ سب سنساریوں کے کام ہیں جو زندہ انسانوں کے بیچ سانس لیتے ہیں۔ علامتی افسانہ تو پیدائشی سنیاسی نکلا۔ پالنے ہی میں پوت نے ایک پانو پر کھڑے رہنے کی تپسیا شروع کردی۔ دگمبر مونی کی طرح ستر ڈھانپنے کے لیے علامتی پتّے کی تہمت بھی نہ دھری۔ انحراف کو تیاگ میں بدل دیا اور فیصلہ کرلیا کہ جو کام سنساری کرتے تھے ان میں سے وہ ایک نہیں کرے گا۔ کردار نگاری کو وہ جیوہتیا سمجھنے لگا۔ کون جانتا ہے کہ حقیقت کیا ہے لہٰذا اسے بنیادی صداقتوں کی جستجو ہوئی۔ دوسرے لوگ تو زندگی کو بھوگ کر اسے جانتے اور سمجھتے تھے۔ وہ زندگی کو بھوگے بغیر اس کی نوعیت اور ماہیت سمجھنا چاہتا تھا۔ اس مہارشی کے سروکار تھے وجود کا اختیار اور جبر اور عرفانِ ذات کی دہشت ظاہر ہے ایسے رشی مُنی افسانوی بیانیہ کی حوالہ جاتی زبان نہیں بولتے کیونکہ حوالہ جاتی زبان انسانوں اور چیزوں کی مادّی دنیا کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اور تجریدی افسانہ ان چیزوں کے تیاگ سے شروع ہوتا ہے۔ نارنگ کے الفاظ میں نئی کہانی میں ''لفظ نرے لفظ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے لگے جن کے مفاہیم کو منطقی طور پر PARAPHRASE کرنا ممکن نہیں۔'' نارنگ بھول جاتے ہیں کہ بطور مدرّسوں کے ہم تو روٹی ہی پیرا فریز کرنے کی کھاتے ہیں اور افسانہ کا کیا ذکر مشکل ترین اور مبہم ترین علامتی نظم اگر وہ مجذوب کی بڑ نہیں اپنے نہفتہ معانی کو جن پر استعاروں اور علامتوں کے دبیز پردے پڑے ہوتے ہیں، صاحبِ نظر نقاد کے سامنے بے نقاب کر دیتی ہے۔ تفہیم شعر کا کام وجدانی بھی ہے اور منطقی بھی۔ جہاں منطق کام نہیں کرتی وہاں وجدان سے کام لیا جاتا ہے۔ تنقید کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ معنی جو وجدان پر منکشف ہوتے ہیں انھیں منطقی شعور کی سطح پر لا یا جائے۔ بے شک تنقید کی منطقی زبان میں معنی کا بیان معنی کی تمام حسیاتی اور جذباتی وسعتوں کا احاطہ نہیں کرسکتا اور اسی لیے تنقید تاثراتی بننے

پر مجبور ہوتی ہے۔ تاثرات کو بھی عقل کی نگہداشت کی ضرورت پڑتی ہے۔ ہر استعارے اور علامت کے معنی ہوتے ہیں گو ہمارے بتائے ہوئے معنی معنویت کے دوسرے ابعاد کے امکانات ختم نہیں کرتے۔ لیکن شعر و افسانہ کے جو بھی معنی بتائے جائیں وہ وہی ہوں گے جن کی طرف شعر میں اشارے موجود ہوں پھر یہ اشارے چاہے اتنے موہوم اور مبہم سہی۔ تفہیم شعر کو اتنی بھی عقلی اور منطقی پاسبانی میسّر نہ ہو تو تنقید نقاد کی انکل ترنگوں کا شکار ہو جائے گی اور کھینچ تان کے ذریعہ وہ معنی تلاش کرے گی جس کی شعر و افسانہ میں سمائی نہیں مثلاً قمر رئیس نے بیدی کے افسانہ ''کوارنٹین'' کو غیر ملکی غلامی کی علامت بتایا ہے جو احمقانہ بات ہے۔ نارنگ بھی انتظار حسین کے افسانہ ''زناری'' کی ایسی تعبیر کرتے ہیں اور افسانہ کو پاکستان کی سیاسی صورتِ حال کی علامت ثابت کرنا چاہتے ہیں جو محض کھینچ تان اور چھینا جھپٹی ہے۔ یہ کوتاہیاں اس وجہ سے ہیں کہ افسانہ میں علامت کی شناخت اور حقیقت کے مشاہدے کے جو ناقدانہ لوازمات ہیں انھیں مضمون آفرینی اور نکتہ آفرینی کی خود پسندانہ ترغیبات پر بھینٹ چڑھانا ہمارا شیوہ ہے۔

علامتی افسانہ کے وجود کا کوئی جواز ہو سکتا ہے تو یہی ہے کہ اسے زندگی کی ترجمانی میں دلچسپی نہیں۔ کیونکہ ایسی ترجمانی ممکن ہی نہیں، کیونکہ ہم جانتے ہی نہیں کہ خارجی حقیقت کیا ہے کیونکہ فلسفیوں نے بتایا ہے کہ خارجی حقیقت جیسی کوئی چیز نہیں۔ اسی لیے علامتی افسانوں میں آپ کو سانپ، بچھو، چھپکلیاں، صحرا جنگل اور پہاڑ مل جائیں گے، انسانی آبادیاں نہیں ملیں، وہ معاشرتی نظام نہیں ملے جو فرد کا فرد سے رشتہ قائم کرنے سے وجود میں آتا ہے۔ لاانسانیت اس افسانہ کی پہچان ہے۔ یہاں بچے اور ان کی شرارتیں کھیل کود اور مدرسے نہیں جو ڈکنس، جارج ایلیٹ اور عصمت کے یہاں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یہاں دوشیزگی کی منزل میں قدم رکھنے والی لڑکیوں کا وہ شگفتہ حسن اور پُر نشاط احساس نہیں جو پروست اور بالزاک اور عصمت اور قرۃ العین حیدر اور منٹو اور بیدی میں ملتا ہے۔ یہاں نوجوان لڑکے اور لڑکیوں کے تعلقات کا وہ حقیقت پسندانہ لیکن رومان خیز بیان نہیں جو جین آسٹن، کالٹ، اور مادام کامپٹن بیکیٹ کے یہاں ہے۔ یہاں معاشقے نہیں، ازدواج نہیں طلاقیں نہیں، اڈلٹری نہیں، قائم ہوتے ٹوٹتے اور تباہ ہوتے رشتے نہیں۔ یہاں ڈکنس اور پروست اور چیخوف اور موپاساں کی طرح ادھیڑ اور بوڑھے لوگ نہیں، چچا، ماموں، پھوپھے پھوپھیاں، رشتے ناتے، کنٹب قبیلے، ناتیاں، جاتیاں، طبقات برادریاں، جھونپڑیاں، حویلیاں، چوپال گلیاں، نکڑ میدان چکلے بازار، سکول کالج دفتر گھر، آنگن چھت، رسوم تہوار، کھانے ملبوسات بولی ٹھولی، محاورے کہاوتیں، غرض یہ کہ وہ تمام چیزیں جن سے افسانہ کائناتِ اکبر کے مقابلہ میں کائناتِ اصغر بنتا ہے، جدید اسانہ میں ان کا نام ونشان نہیں۔ اتنا سب کچھ نکال باہر کرنے کے بعد افسانہ سے یہ توقّع کہ وہ زندگی کی رنگارنگی کا عکس ہو، عبث ہے، اسی سبب سے تمام جدید افسانہ ایک ہی افسانہ نگار کے قلم سے لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ زبان و اسلوب ایک فکر و احساس ایک سبھی کی فضائیں ڈری سہمی اور اداس، سبھی کے کردار خداترس بوڑھے، آشفتہ حال نوجوان، افسردہ لڑکیاں، سبھی مکان ٹوٹی ہوئی حویلیوں اور اجاڑ امام باڑوں جیسے، اور سبھی کے چرند پرند اور حشرالارض بھی ایک جیسے، وہی چڑیاں اور کبوتر، چھپکلیاں اور ہزار پائے۔ انتظار حسین چمن میں کیا آئے گویا دبستان کھل گیا۔ گنہگاروں کی اتنی بڑی امت لے کر کوئی دوسرا افسانہ نگار حشر میں نہیں اٹھے گا۔

نارنگ لکھتے ہیں:۔

''نئی کہانی نے اپنی سب سے بنیادی پہچان تصورِ حقیقت، اور اظہار کے پیرایوں میں تبدیلی سے کرائی۔ یعنی لفظ نرے لفظ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے لگے جن کے مفاہیم کو منطقی طور پر PARAPHRASE کرنا ممکن نہیں۔''

فقیہانہ مُوشگافی چونکہ میرا شیوہ نہیں کیونکہ اس کی اہلیت بھی نہیں کہ کشتم کشتا کا آدمی ہوں اور جب تک خیال پہلوان کی کمر کی مانند موٹا نہ ہو اس کی گرفت نہیں کرتا، اس لیے مندرجہ بالا جملوں سے صرف نظر کیا جا سکتا تھا۔ لیکن ہمارے یہاں زبان کے تخلیقی اور غیر تخلیقی استعمال، اور افسانہ کے تخلیقی اور غیر تخلیقی ہونے کے مباحث نے ایسا کنفیوژن پیدا کیا ہے کہ موٹے میاں سے باریک خیال کی موشگافی کا کام بھی اپنی موٹی انگلیوں سے کرنا پڑ رہا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ جدید افسانہ نے اپنی پہچان استعارے اور علامت سے کرائی اور بے شک استعاراتی اور علامتی اسلوب سیدھے سادے بیانیہ سے زیادہ تخیلی اور تخلیقی جہت کا حامل ہے۔ تو کیا اس کا مطلب ہم یہ لیں گے کہ پچھلے دو سال سے ناول اور افسانہ کا جو پیرایۂ اظہار تھا اور جسے ہم حقیقت نگاری سے تعبیر کرتے ہیں وہ استعاراتی اور علامتی اسلوب کے مقابلہ میں کم تخلیقی اور تخیلی تھا؟ اگر ہم ایسا سمجھتے ہیں تو ہمیں کہنا پڑے گا کہ ورجینیا ولف ڈکنس اور ٹالسٹائی کے مقابلہ میں زیادہ تخیلی اور تخلیقی ہے اور ان سے بڑی فنکارہ ہے اور یہ احمقانہ بات ہوگی۔ حقیقت یہ ہے کہ ڈکنس کے ہمہ گیر، ہمہ جہت رنگا رنگ اور پہلودار اسلوب کے مقابلہ میں ورجینیا ولف کا اسلوب اپنی تمام نزاکتوں اور لطافتوں کے باوصف محدود اور کم ثروت مند معلوم ہوتا ہے۔ ورجینیا ولف کے مقابلہ میں ڈکنس کے یہاں ذخیرۂ الفاظ لا انتہا ہے۔ اتنے بڑے ذخیرہ سے ہر لفظ کو ایک تخلیقی آہنگ کے ساتھ استعمال کرنا محدود ذخیرۂ الفاظ سے شعری یا غنائی آہنگ پیدا کرنے کے مقابلہ میں بڑا تخیلی کارنامہ ہے۔

پھر جب ہم جدید افسانہ کے OBLIQUE اسلوب کا ذکر کرتے ہیں تو یہ فرض کر لیتے ہیں کہ دوسرے افسانہ نگار کے یہاں محض راست بیانی ہے، جس میں زبان کا استعاراتی نہیں بلکہ حوالہ جاتی استعمال ہوتا ہے۔ ایسے بیانیہ کو ہم سیدھا سادہ بیانیہ بھی کہتے ہیں جس میں الفاظ کا استعمال نرے الفاظ کے طور پر ہوتا ہے۔ اس سے ایک معنی یہ نکالے جاتے ہیں کہ نرے الفاظ والا حوالہ جاتی اسلوب استعاراتی اسلوب کے مقابلہ میں اگر صریحاً غیر تخلیقی نہیں ہوتا تو کم تخلیقی ہوتا ہے۔ یہ پورا فکری رویّہ غیر ناقدانہ، گمراہ کن اور قابلِ اعتراض ہے۔ اس میں ناول کی روایت، بڑے ناول نگاروں کے کارناموں اور ناول کے قاری کی عادتوں اور اس کے تقاضوں کو شمار میں نہیں رکھا گیا اور نہ ہی مغرب کے تجرباتی ناول جو صبر آزما اور حوصلہ شکن ہیں سے براہِ راست واقفیت پیدا کر کے یہ جاننے کی کوشش کی گئی ہے کہ آیا یہ ناول اپنی تمام فنّی مہارتوں اور نئے اجتہادات کے باوصف ہماری ادبی زندگی میں وہ جگہ بنا سکا ہے جو روایتی ناول نے بنائی تھی۔ جیمس جائس، سیموئل بیکٹ، ایلن راب گریئے ناتالی ساروت، جان بارتھ، ایچ بی جانسن، جان فاؤلر، ڈونالڈ بارتھلم، کرٹ وونے گٹ، اور پنچون وغیرہ وہ چند نام ہیں جن کی ناولوں کی ورق گردانی میرا مشغلہ رہا ہے۔ طبعاً تو میں روایتی ناولوں کا دلدادہ رہا ہوں لیکن ناول کی دنیا مُں جو اجتہادات ہو رہے ہیں

انھیں شوق و تجسس کے تحت دیکھتا رہا ہوں۔ یہ بہت مشکل اور مبہم ناولیں ہیں۔ زبان کی مانوس تراکیب اور صرفی اور نحوی ترتیب کو منہدم کرتی ہیں۔ زمانی اور مکانی نظام کو درہم برہم کرتی ہیں۔ اسلوب کی رسمیہ سلیقگی کی شکست وریخت کرتی ہیں۔ مبالغہ، فنطاسی اور اور من مانی تکنیکی دھماچوکڑیوں کے ذریعہ عقلیت اور حقیقت کے حصاروں کو مسمار کرتی ہیں۔ ڈیوڈلاج کے الفاظ میں وہ ایسی بھول بھولیوں کی تعمیر کرتی ہیں جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نظر نہیں آتا۔ ظاہر ہے ان کا پڑھنا مشکل اور صبر آزما ہے اور اسی لیے میں نے کہا ہے کہ میں انھیں پڑھنا شروع کرتا ہوں لیکن تھک ہار کر ورق گردانی کی سطح پر آجاتا ہوں۔ البتہ انھیں شغف وانہماک سے پڑھنے کا شوق ابھی بھی برقرار ہے۔ ناول کی دنیا میں یہ نئے تجربات ہیں اور ان کی اہمیت مسلّم ہے۔ زبان کا جو استعمال ان ناول نگاروں نے کیا ہے وہ انوکھا، منفرد اور اجتہادی ہے۔ لیکن اس سے ہرگز یہ لازم نہیں آتا کہ روایتی ناول زبان کا جو استعمال کرتی ہے وہ تخلیقی، تخئیلی اجتہادی اور منفرد نہیں ہوتا۔ ڈیوڈلاج نے IMPORTANCE OF BEING AMIS میں بتایا ہے کہ کنگزے ایمس نے آج کے بدلے ہوئے انگلستان کی جھلکیوں، لوگوں کی بات چیت، مکالموں کے نئے آہنگ اور روزمرّہ کی زندگی کی وارداتوں کو فنی اظہار بخشنے کے لیے روایتی بیانیہ میں کیسی نازک تبدیلیاں کی ہیں۔ ایمس کے ناولوں کے بغیر ہم جان بھی نہیں سکتے تھے کہ پورا معاشرہ اور لوگوں کے اطوار و آداب کیسے خاموش نظر نہ آنے والی تبدیلیوں سے گزرے ہیں یہاں بھی زبان کا استعمال نہایت ہی خلاّقانہ اور تخئیلی سطح پر ہوا ہے۔

میرا کہنا یہ ہے کہ ہر قسم کے ناول اور افسانہ میں (یہاں غیر ادبی ناولوں سے بحث نہیں) زبان کا استعمال تخلیقی اور تخئیلی ہوتا ہے۔ چیخوف، موپاساں، ٹالسٹائی، ڈکنس، فلابیر اور جارج ایلیٹ کی زبان کو آپ غیر تخلیقی نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح نذیر احمد، مرزا سوا، پریم چند، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر منٹو اور بیدی کی زبان کو آپ غیر تخلیقی نہیں کہہ سکتے۔ جدید افسانہ چونکہ افسانہ نگاری کے دوسرے لوازمات کی ذمہ داری قبول نہیں کرتا اور یہ التباس پیدا کرتا ہے کہ تمام افسانہ کی روح اس کے یہاں زبان اور اسلوب ہی میں سمٹ آئی ہے۔ وہ یہ کرسکتا ہے کیونکہ اسے دوسرا کوئی کام کرنا نہیں ہوتا۔ پریم چند اور منٹو کے افسانوں میں زبان کا کام چونکہ افسانہ کے تمام ترکیبی عناصر کردار کہانی، پس منظر وغیرہ کی ضرورتوں کو پورا کرنا ہوتا ہے اس لیے زبان کو ہزار کام کرنے ہوتے ہیں، اس لیے اس میں اتنی لچک ہوتی ہے کہ ضرورت کے مطابق وہ سیدھے سادے بیانیہ سے لے کر تہ دار رمزیت کی تمام منزلیں طے کرے۔ ایک ہی درجۂ حرارت پر شعریت اور خطابت کے بخار میں پھنکتی ہوئی شاعرانہ زبان افسانہ نگاری کے کام کی نہیں کیونکہ افسانہ سچّائیوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ سچّائیوں کو دلنشین بنانے اور ذہن نشین کرانے کا کام اس نے آخون جیوں اور مولولوں کے لیے اٹھا رکھا ہے جن کی دوآتشہ نثر کی خطابت کے سامنے حقیقت پسند افسانہ کی نثر کی دھیمی آنچ متصدیوں کو غیر تخلیقی نظر آتی ہے۔ مجھے یہ تسلیم نہیں کہ جین آسٹن، ہارڈی اور ڈکنس کی نثر کا حسن اپنی طرف توجہ منعطف نہیں کرتا۔ یہ اور بات ہے کہ وہ زبان کی حسن فروشیوں سے کام نہیں لیتے۔ رہا جائس کا معاملہ تو اس کے ایک دو کرتب دکھا کر ہی تھک گئے۔ اسی لیے یہ بات غلط نہیں کہ جائس نے ایک نئی ناول تخلیق کی لیکن ساتھ ہی ناول کو قتل بھی کیا۔

اب جہاں تک زبان کے حوالہ جاتی اور جذباتی ہونے کا تعلق ہے تو سٹرکچرلزم کے تصورات رچارڈز سے بہت آگے نکل گئے ہیں۔ ان چیزوں کا میرا علم نہ ہونے کے برابر ہے لیکن ایک دو باتوں کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ ڈیوڈلاج کا کہنا ہے کہ لفظ دو چیزوں سے مل کر بنا ہے۔ ایک تو آواز یا آواز کی تحریری علامت جسے سٹرکچرل لسانیات SIGNIFIER کا نام دیتی ہے دوسری ہے۔ SIGNIFIED یعنی تصور جس کی طرف یہ صوتی علامت اشارہ کرتی ہے SIGNIFIER اور SIGNIFIED کے درمیان جو ربط ہے وہ فطری نہیں ہے۔ ARBITRARY ہے۔ کتا بلّی اور اونٹ کے الفاظ سے یہ تینوں جانور مراد لیے جائیں اس کی کوئی لازمی دلیل نہیں ہے۔ اونٹ کو بلّی کہا جاسکتا ہے اگر سب کے سب زبان بولنے والے ایسا کہنے پر کمر بستہ ہوجائیں۔ گویا الفاظ اور اشیا کے درمیان باہمی تعلق زبان کی ایک سسٹم کا عطا کردہ ہے تاکہ لفظوں سے ترسیل کا کام لیا جاسکے۔ فی نفسہٖ لفظ اور شے میں کوئی ایسا تعلق نہیں کہ جسے ہم بلّی کہتے ہیں فطری اور لازمی طور پر اس کا نام بلّی ہی ہو۔ اس طرح الفاظ اور اشیا کے درمیان مشابہت محض ایک التباس ہے۔ چونکہ زبان تمام تر ایسے ہی الفاظ سے بنی ہے جو کائنات میں موجود تمام اشیا اور تصورات کی نشانیاں ہیں، تو ایک معنی میں زبان مادّہ پر خیال کی CONTENT پر فارم کی اور SIGNIFIER کی SIGNIFIED پر اوّلیت کی نشان دہی کرتی ہے۔ چنانچہ وہ فنون جو زبان کا استعمال میڈیم کے طور پر کرتے ہیں ان میں الفاظ اشیا کے قائم مقام نہیں ہوتے بلکہ الفاظ نشانیوں کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔ چنانچہ شعر و افسانہ میں کرسی میز اور قالین کے الفاظ کو ادھر اُدھر کیا جاسکتا ہے کیونکہ وہ حقیقی میز کرسی اور قالین نہیں کہ انھیں ہٹانے میں دقّت ہو۔ گویا شاعر اور افسانہ نگار نشانیوں سے کام لیتا ہے۔ فنکار کا اس بات پر اصرار بجا ہے کہ افسانہ میں لفظوں کو دیکھا جائے اشیا کو نہیں۔ اور لفظ چونکہ آواز ہیں، اُن کے آہنگ کو بھی دیکھا جائے اور اشیا کے ساتھ ان کی جو مشابہت ہے اسے بھی دیکھا جائے اور اس مشابہت کو قائم کرنے والے جو تہذیبی انسلاکات ہیں انھیں بھی نظر میں رکھا جائے۔ اس نظر سے دیکھیں تو وہ زبان جو چیزوں کی طرف اشارہ کرتی ہے وہ بھی محض حوالہ جاتی نہیں ہوتی بلکہ احساساتی، جذباتی، تہذیبی اور غنائی لرزشوں کی حامل ہوتی ہے۔ وہ ناول اور افسانے جس میں نقل یعنی دنیا کی آئینہ داری کا عنصر غالب ہوتا ہے ان میں بھی الفاظ کا استعمال ان کی تمام صوتی پہنائیوں اور معنوی وسعتوں کے ساتھ ہوتا ہے اسی لیے تخلیقی اور تخئیلی ہوتا ہے۔ یہ کہنا کہ صرف استعاراتی اور علامتی زبان ہی تخلیقی ہوتی ہے ناول اور افسانہ کی دوسو سال پرانی عظیم روایت کے عظیم کارناموں کو کچرے کے ڈھیر پر پھینکنا ہے۔

عام طور پر نظم کی نثر پر افضلیت بتانے کے لیے یہ بات کہی جاتی ہے کہ نظم کا کسی دوسری زبان میں ترجمہ ممکن نہیں جب کہ نثر کا ممکن ہے۔ ڈیوڈلاج نے بتایا ہے کہ افسانوی نثر بھی اتنی نازک اور لطیف ہوسکتی ہے کہ اس کی تمام باریکیوں کو ترجمہ میں منتقل کرنا آسان نہیں ہوتا۔ ایک ہی افسانہ میں اظہار کے اتنے متنوع پیرائے ہوتے ہیں کہ لفظ حوالہ جاتی بھی ہوتے ہیں۔ جذباتی بھی، استعاراتی اور علامتی بھی۔ محض استعارے پر افسانہ کی تعمیر نہیں کی جاتی۔ افسانہ کو ''نرے الفاظ'' استعمال کرنے کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ علامتی افسانہ میں بھی بیان واقعہ کے لیے

افسانہ نگار کو نرے الفاظ کا استعمال کرنا پڑتا ہے۔ دیکھا یہ جاتا ہے کہ نرے الفاظ کے استعمال میں افسانہ نگار کو مہارت اور سلیقہ مندی حاصل ہے یا نہیں۔ لفظ اگر استعارہ یا علامت نہ بھی بنے تب بھی اسے حیات کا ترجمان بنانے میں اس سے تصویر کشی اور فضا بندی کا کام لینے میں، اس میں طنز و مزاح کی صفات پیدا کرنے میں، اسے حاضراتی اور پیکر سازانہ بنانے میں اتنے ہی تخیل کی ضرورت پڑتی ہے جتنی کہ اسے استعارے اور علامت میں بدلنے کی۔ مختصر یہ کہ وہ افسانہ جو استعاراتی یا علامتی نہیں ہے اس میں بھی زبان کا استعمال تخلیقی اور تخیلی سطح ہی پر ہوتا ہے۔

اگر نظم کا معنوی حسن پیرا فریز میں منتقل نہیں ہوسکتا تو افسانہ کا بھی نہیں ہوسکتا۔ افسانہ کو افسانہ نگار نے جن الفاظ میں لکھا ہے اسے دوسرے لفظوں میں لکھنا ناممکن ہے۔ وجہ صاف ہے کہ نظم ہو یا افسانہ ان میں معنی یا مفہوم محض لفظوں کے لغوی معنی سے ترتیب نہیں پاتے بلکہ لفظوں کی آواز، ان کی ساخت، اُن سے وابستہ ذہنی یادیں اور تہذیبی انسلاکات، ان کی جذباتی لرزشیں اور حسی تجربات، اور پھر جملوں میں ان کی نشست سے پیدا ہونے والا آہنگ جو کبھی نرم اور کبھی بلند، کبھی خواب آور اور کبھی کھردرا ہوتا ہے۔ اور جملوں کی حرکت جو کبھی سبک خرام اور کبھی تیز رفتار، کبھی جھٹکے کھاتی، کبھی لہراتی، زناٹے سے مڑتی، دھچکے کے ساتھ رکتی، بل کھاتی پھسلتی، لچکتی، ہزار روپ دھارن کرتی ہے۔ یہ سب مل کر نہ صرف یہ کہ معنی کی توسیع کرتے ہیں بلکہ ان کا تعین بھی۔ افسانہ میں لفظ اگر استعارے اور علامت کے طور پر استعمال نہ بھی ہو، نرا لفظ رہے تب بھی وہ چونکہ تخلیقی تخیل کی آنچ میں پک کر نکلا ہے حسن آفرین بھی ہے اور گنج معانی بھی۔ ذیل میں چند اقتباسات ان حقیقت پسند افسانوں سے دیتا ہوں جن میں لفظ نرے لفظ ہی رہتے ہیں، استعارے اور علامات نہیں بنتے۔ ان کے مفاہیم کو منطقی طور پر بیان کرنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ وہ پورا تجربہ جو لفظوں کے آہنگ، اُن کی حاضراتی قوت اور حسی لرزشوں سے پیدا ہوا ہے، مفہوم میں سمانے سے کیسے انکار کرتا ہے۔

> ''لڑکی نے بدن پر صابن ملا۔ مختار تک اس کی خوشبو پہنچی۔ سلونے تانبے جیسے رنگ والے بدن پر سفید سفید جھاگ بڑے سہانے معلوم ہوتے تھے۔ پھر جب یہ جھاگ پانی کے بہاؤ سے پھسلے تو مختار نے محسوس کیا جیسے اس لڑکی نے اپنا بلبلوں کا لباس بڑے اطمینان سے اتار کر ایک طرف رکھ دیا ہے۔

(سعادت حسن منٹو۔ دو قومیں)

> جلدی جلدی اس نے جارجٹ کی ساڑھی پہنی اور اس کی شکنیں درست کرتی ہوئی وہ ایک لمحے کے لیے کشوری کے سامنے آکھڑی ہوئی ''کشوری، ذرا دیکھو...... پیچھے سے ساڑھی ٹھیک ہے نا؟'' اور جواب کا انتظار کیے بغیر وہ لکڑی کے اس ٹوٹے ہوئے بکس کی طرف بڑھی جس میں اس نے جاپانی پوڈر اور جاپانی سرخی رکھی ہوئی تھی...... ایک دھندلے آئینہ کو کھڑکی کی سلاخوں میں اٹکا کر اس نے دوہری ہو کر اپنے گالوں پر پوڈر ملا اور سرخی لگا کر جب بالکل تیار ہوگئی تو مسکرا کر کشوری کی طرف داد طلب نگاہوں سے دیکھا۔

''شوخ رنگ کی نیلی ساڑھی میں، ہونٹوں پر بے ترتیبی سے سرخی کی دھڑی جمائے
اور سانولے گالوں پر پیازی رنگ کا پوڈر ملے وہ مٹی کا ایک ایسا کھلونا معلوم ہوئی جو دیوالی پر
کھلونے بیچنے والوں کی دکان میں سب سے زیادہ نمایاں دکھائی دیتا ہے۔''

(سعادت حسن منٹو۔ دس روپے)

اوپر کے پیرے گراف کا مفہوم تو صرف اتنا ہے کہ اس نے جلدی جلدی ساڑھی پہنی، پوڈر اور لپ اسٹک مُنہ پر تھوپا اور جانے کے لیے تیار ہوگئی۔ لیکن منٹو نے پہلے تو حرکت دکھائی ہے۔ جلدی جلدی جارجٹ کی ساڑھی پہنی اور اس کی شکنیں درست کرتی ہوئی کشوری کے سامنے آکھڑی ہوئی کہ کشوری دیکھے کہ پیچھے سے ساڑھی ٹھیک ہے نا، اور کشوری کے جواب کے انتظار کیے بغیر وہ لکڑی کے بکس کی طرف بڑھی۔ حرکت کے علاوہ منٹو نے اشیاء کے ذریعہ ماحول کے سستے پن اور اجاڑپن کو بتایا ہے۔ جارجٹ کی ساڑھی جاپانی پوڈر، جاپانی سرخی، لکڑی کا ٹوٹا ہوا بکس، دھندلا آئینہ۔ اشیا کے بیان میں ایسی صفات سے احتراز کیا گیا ہے جو مفلسی کی جذباتیت کا شائبہ رکھتی ہوں۔ اس بات کا بھی خیال رکھا گیا ہے کہ کسی چیز سے سریتا کی وابستگی ظاہر نہ ہو۔ مثلاً نہ ساڑھی پاؤڈر اور لپ اسٹک کا اسے خاص شوق ہے نہ آئینہ کو آویزاں کرنے کی کوئی موزوں جگہ نہ ہونے کی جھنجھلاہٹ۔ سریتا ایک کم سن لڑکی ہے جس سے اس کی ماں پیشہ کراتی ہے۔ گاہک کے ساتھ موٹر میں جانے کے لیے وہ تیار ہوتی ہے۔ سریتا کو چیزوں سے دل بستگی نہیں لیکن تیاری کرنے میں بے دلی بھی نہیں گو پھوہڑ پن ہے۔ سجنا سب کو اچھا لگتا ہے، چاہے یہ سجاوٹ پیشہ کے لیے ہی کیوں نہ ہو جس میں سریتا کو دلچسپی ہے بھی اور نہیں بھی۔ موٹر میں پھرنا اسے اچھا لگتا ہے لیکن ہوٹل کے کمرے میں قید ہونے سے طبیعت گھبراتی ہے۔ چنانچہ اشیا پیشہ کے لیے ہیں جن میں اسے کوئی ذاتی دلچسپی نہیں۔ چنانچہ منٹو صرف یہ لکھتا ہے کہ جارجٹ کی ساڑھی پہنی، ''اپنی دل پسند جارجٹ کی ساڑھی پہنی' یا جارجٹ کی ساڑھی پہنی جس کی بارڈر نیچے سے میلی ہوگئی تھی'' وغیرہ وغیرہ قسم کی تفصیلات نہیں لکھتا۔ چیزوں سے لاتعلقی ہے لیکن جوان لڑکی ہونے کے ناتے سنگھار کا شوق ہے۔ چنانچہ آئینہ دھندلا ہے، رکھنے کی کوئی موزوں جگہ نہیں تو کھڑکی کی سلاخوں میں اٹکا کر پوڈر اور سرخی لگاتی ہے۔ کوئی شکایت نہیں، کوئی جھنجھلاہٹ نہیں۔ اس جملہ میں دوہری ہونے کا لفظ کس قدر حاضراتی ہے۔ کیسی بولتی ہوئی تفصیل ہے۔ غریب لڑکیاں سنگھار کرتی ہیں تو سنگھار میں اتنی منہمک ہوتی ہیں کہ کونوں کھدروں میں بھی پانی کی طرح اپنی جگہ بنالیتی ہیں۔ جب تیار ہوجاتی ہے تو داد طلب نظروں سے کشوری کی طرف دیکھتی ہے۔

یہ لڑکی کا بالکل نفسیاتی اور انسانی عمل ہے۔ یہاں پیشہ کرنے یا نہ کرنے کی بات بالکل غیر متعلق ہوجاتی ہے۔ یہاں ایک لفظ ایک تفصیل کی مزید گنجایش نہیں۔ ایک صفت کی بھی تبدیلی کیجیے اور پورا سچوئیشن غارت ہوجائے گا۔ مثلاً جب تیار ہوگئی تو جھینپی ہوئی نظروں سے کشوری کی طرف دیکھا۔ یا جب تیار ہوگئی تو مسکرا کر کشوری کی طرف شوخ نظروں سے دیکھا، یا افسردہ نظروں سے دیکھا۔ جھینپنے میں بدکاری کا احساس ہے۔ شوخ اس سچوئیشن میں بے شرم فاحشہ کے معنی دے گا۔ افسردہ نظروں میں افسانہ نگار کی ہم دردی کا رنگ جھلکے گا۔ سریتا ایک کم سن اور

الڑھ لڑکی ہے۔ سج کر تیار ہونے کے بعد وہ فطری اور نفسیاتی طور پر صرف دادطلب نظروں ہی سے کشوری کی طرف دیکھ سکتی ہے۔ ایسے DECORUM کے بغیر اعلا فنکاری پیدا نہیں ہوتی۔ OVER WRITE نہ کرنا ناول اور افسانہ کے آرٹ کی بنیادی صفت ہے۔ جدید افسانہ کا المیہ تو دیکھیے کہ دو صفحون کا فسانہ بھی OVERWRITTEN معلوم ہوتا ہے۔ انھیں بھرم تو یہی ہے کہ وہ زبان کا تخلیقی استعمال کرتے ہیں۔ اب منٹو کا ایک اور اقتباس دیکھیے :۔

''شکیلہ بھرے بھرے جسم کی صمت مند لڑکی تھی۔ ہاتھ بہت گدگدے تھے۔ گوشت بھری مخروطی انگلیوں کے آخر میں ہر جوڑ پر ایک ایک ننھا گڑھا تھا۔ جب مشین چلاتی تھی تو یہ ننھے ننھے گڑھے ہاتھ کی حرکت سے کبھی کبھی غائب بھی ہو جاتے تھے۔

شکیلہ مشین بھی بڑے اطمینان سے چلاتی تھی۔ آہستہ آہستہ اس کی دو یا تین انگلیاں بڑی رعنائی کے ساتھ مشین کی ہتھی گھماتی تھیں۔ کلائی میں ایک ہلکا سا خم پیدا ہو جاتا تھا۔ گردن ذرا اس طرف کو جھک جاتی تھی۔ اور بالوں کی ایک لٹ جسے شاید اپنے لیے کوئی مستقل جگہ نہیں ملتی تھی، نیچے پھسل آتی تھی۔ شکیلہ اپنے کام میں اس قدر منہمک رہتی کہ اسے ہٹانے یا جمانے کی کوشش ہی نہیں کرتی تھی۔''

(بلاؤز)

اس اقتباس میں استعارہ تو کیا تشبیہ کا بھی استعمال نہیں ہے۔ سیدھے سادے الفاظ ہیں جو کپڑے سیتی ہوئی ایک لڑکی کی تصویر پیش کر رہے ہیں۔ لیکن تصویر بولتی ہے۔ ذہن پر اپنا نقش قائم کرتی ہے۔ بھر بھرا جسم، گدگدے ہاتھ، مخروطی انگلیاں، کلائی کا خم، بالوں کی لٹ گھسے پٹے الفاظ ہیں۔ جنھیں منٹو اس طرح استعمال کر رہا ہے گویا پہلی بار استعمال ہو رہے ہیں۔ وہ جو کسی نے کہا ہے تا کہ لفظ تو بازار کی وہ رنڈی ہے جو فنکار کے حجرۂ تخئیل میں داخل ہوتے ہی باکرہ دُلھن بن جاتی ہے، اس اقتباس کے ایک ایک لفظ پر صادق آتا ہے۔ افسانہ کا آرٹ بس ایسے ہی منکسرانہ کام کرتا ہے۔ قلم وہی بیان کرتا ہے جو آنکھ دیکھتی ہے اور آنکھ وہی دیکھتی ہے جو روزمرّہ کے مشاہدے کی باتیں ہیں۔ نہ تخئیل کو اڑانوں کی ضرورت پڑتی ہے نہ زبان کو زینت و آرائش کی۔ جدید افسانہ آرٹ کے اسی معجزے سے محروم ہے۔ جس میں فطرت خود لالے کی حنا بندی کرتی ہے۔

جدید تنقید میں استعارے کا لفظ اتنی اہمیت اختیار کر گیا ہے کہ لگتا ہے کہ تخلیقِ تن کا پورا راز استعارے ہی میں پنہاں ہے۔ حد تو یہ ہے کہ استعارے کے مقابلہ میں تشبیہ کو کم تر درجہ کی چیز گردانا جاتا ہے۔ چنانچہ نارنگ لکھتے ہیں:

''زبان کے تخیلی استعمال کے سلسلہ میں استعارے کے مقابلہ میں تشبیہ کم تر درجے کی چیز ہے۔ تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے۔ لیکن اوّل تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے اور استعارے کی لامحدود۔ اردو افسانہ میں تشبیہ سے مزیّن نثر دراصل کرشن چندر کے

اسلوب کی توسیع ہے۔"

پہلی بات تو یہ کہ کرشن چندر کا ایک عام قاری بھی یہ بات بتادے گا کہ کرشن چندر کے افسانوں میں تشبیہات کا استعمال بہت کم ہوا ہے۔ تشبیہہ کے لیے ضروری ہے کہ وہ کسی ایسی صورت حال کو منور کرے جو سیدھے سادے بیانیہ کے تصرّف میں نہ آتی ہو۔ چنانچہ تشبیہہ کے لیے قلانچیں بھرتے یا غنائیت کے نشہ میں لہراتے قلم کو روکنا پڑتا ہے۔ صورت حال چاہے واقعاتی ہو یا جذباتی اس پر نظریں مرکوز کرنی پڑتی ہیں اور ایک ایسی تشبیہہ ایجاد کرنی پڑتی ہے جو صورت حال کی نا قابلِ گرفت پیچیدگی کو روشن کردے۔ وہ ناول اور افسانے جن میں نفسیاتی اور اخلاقی گہرائیاں زیادہ ہوتی ہیں اور کردار اور ان کو پیش آنے والے واقعات بے شمار المیہ، طربیہ، طنزیہ، اور مضحک سچوئیشن پیدا کرتے ہیں، انھیں تشبیہات کی زیادہ ضرورت پڑتی ہے۔ چنانچہ ٹالسٹائے، دستووسکی، چیخوف بالزاک، فلابیر، جارج ایلیٹ، ڈکنس، ہارڈی، لارنس، تشبیہات کے بادشاہ ہیں۔ ان کے تخلیقی تخیل کی ایک نشانی یہ بھی ہے اور وہ قاری کو بے حد متاثر اور مسحور کرتی ہے کہ دیکھا جائے کہ مناسب اور موزوں اور بصیرت بخشنے والی تشبیہات کی اختراع پر اُن کا ذہن کس قدر قادر ہے قاری یہ دیکھ کر حیران اور ششدرہ جاتا ہے کہ گھٹا کی طرح تاریک بنتی ہوئی ایک جذباتی صورت حال تشبیہہ کے کوندے کی لپک سے کیسے منوّر ہو جاتی ہے۔ قاری عش عش پکار اٹھتا ہے جب وہ ایک فقید المثال تشبیہہ سے یکا یک دوچار ہوتا ہے۔ تشبیہہ کہ کرنہیں آتی بلکہ بیانیہ سے ایک گلِ نو شگفتہ کی مانند اس طرح کھل اٹھتی ہے کہ قاری کا ذہن ایک غیر متوقع چونکانے والے انبساط سے لبریز ہو جاتا ہے۔ ایسے مواقع پر میں تو ہمیشہ کتاب بند کر کے کیف و سرور کے عالم میں ڈوب جاتا ہوں۔ مجھے ایسا لگتا ہے جانے جبریل کا وہ نفس جو الہام بن کر فنکار کی روح کو متلاطم کرتا ہے، اس کی آنچ میں اپنی جلد پر محسوس کررہا ہوں۔ اس وقت میں محسوس کرتا ہوں کہ ایسی تشبیہات کا نزول صرف نابغہ کے تخیلی افق پر ممکن ہے۔

کہنے کا مطلب ہر گز یہ نہیں کہ صرف تشبیہات ہی تخیل کی کرشمہ سازی کا مظہر ہیں۔ فنکاری کے اور بھی ہزار ہا وسائل ہیں جن کے ذریعہ تخیل اعجاز نمائی کرتا ہے۔ اور شاعری کی دیوی کے پجاریوں کی خدمت میں عرض کردوں کہ ان وصائل میں جزئیات نگاری کا اسفل وصیلہ بھی ہے جو تخیل کا لمس پا کر ایک گندی موری کا بیان بھی ایسے محسوس، پیکر سازانہ اور حاضراتی انداز سے کرتا ہے کہ رومانی ناولوں کے مرمریں قصر سے زیادہ حسن آفرین بن جاتی ہے۔ تشبیہہ بھی ان بے شمار وصائل میں سے ایک وصیلہ ہے وہ اس لیے ہمیں زیادہ متوجہ کرتا ہے کہ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں اس کی لپک کوندے کی سی ہوتی ہے۔ دوسرے فنی اسالیب ہوا میں بسی مہک کے سے ہوتے ہیں جنھیں عطر کی طرح نام دینا مشکل ہوتا ہے۔

کرشن چندر تشبیہہ سے زیادہ استعاروں سے کام لیتے ہیں کیونکہ ان کا رومانوی اور شاعرانہ اسلوب کسی شئے یا صورتِ حال کی جزئیات یا مماثلتوں کو گہری نظر سے دیکھنے کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ غنائی کیف آفرینی کا تقاضا یہ ہے کہ مثلاً چاندنی کی ملائمت، پانی کی جھلملاہٹ، شفق کے رنگ اور پھول کی خوشبو کو استعاروں میں کشید کر کے ان کی مدد سے نسوانی پیکر کی جاذبیت لچک اور شباہت کا دل نشیں نقشا کھینچا جائے۔ یہ بھی افسانوی بیانیہ کا ایک اسلوب

ہے اور میں اس کی دل نشینی اور سحر انگیزی سے انکار کرنا نہیں چاہتا۔ لیکن جن الفاظ میں استعمال کر رہا ہوں یعنی کیف آفرینی دل نشینی سحر انگیزی، غنائیت، شعریت، رومانیت وہ خود ہی چغلی کھاتے ہیں کہ وہ افسانہ سے زیادہ شاعری کے ضلع کے الفاظ ہیں، اور شعر زدگی افسانہ کے لیے عموماً مستحسن قرار نہیں دی گئی۔ سوال یہاں حقیقت نگاری کے کھردرے پن اور شاعرانہ لطافت کا نہیں ہے۔ چیخوف اور موپاساں کی بعض کہانیاں تو اپنی تاثر آفرینی میں شاعری کو کوسوں دور چھوڑ جاتی ہیں لیکن ان کہانیوں کو رومانی، یا شاعرانہ، یا کیف آور یا غنائی نہیں کہا جاتا۔ وہ حقیقت پسند ہی رہی ہیں۔ ان میں فضا آفرینی ہوتی ہے لیکن وہ رومانی اور گوتھک ناولوں کی فضا آفرینی سے مختلف ہوتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ناول اور افسانہ نے بے شمار منفرد اسالیب کو اپنانے کے باوجود شعر زدہ رومانی اسلوب سے اجتناب ہی کیا ہے۔ رومانی اسلوب مقبول عام رومانی ناول نگاروں کے پاس چلا گیا اور اعلا ادبی ناول کے پاس وہ حقیقت پسندانہ اسلوب رہ گیا جس سے فنکار سخت کھردری چٹان بھی تراشتا ہے اور گنگناتے چشمہ کا شیریں تمہ بھی پیدا کرتا ہے۔

ایلان راب گرئے کی پوری بغاوت ناول میں استعاروں کے استعمال کے خلاف تھی۔ دراصل اس کا اقلیدسی ذہن ناول میں کسی بھی قسم کی رومانیت اور شعریت کو برداشت نہیں کرسکتا تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ آدمی شئے جیسی کہ ہے ویسی اسے دیکھے۔ اسے استعارے کے ذریعہ انسانی نہ بنائے۔ نہ تو شام افسردہ ہوتی ہے نہ صبح مسکراتی ہے خیر راب گرئے کی بغاوت تو بڑی انتہا پسندانہ تھی اور بالآخر ایسی روکھی سوکھی فرنیچر ناول پر ختم ہوئی جس کا پڑھنا عذاب مول لینا ہے، لیکن یہ بات آپ کو دنیا کی اعلاترین ناولوں میں نظر آئے گی کہ شام کی افسردگی کا بیان ناول نگار ان کیفیات اور اشیا یا جنگلات اور میدانوں، یا شہروں اور بازاروں کے بیان کے ذریعہ کرتا ہے جن پر زرد افسردہ شام بکھری ہوتی ہے۔ استعاراتی اسلوب منظر کشی کا سب سے کارآمد حربہ ہے، کیونکہ استعارہ زبان کو واقعہ کی معروضی رپورٹنگ کی سطح سے بلند کر کے اسے ان الفاظ سے مالامال کر دیتا ہے۔ جو فضا آفرینی اور پیکر سازی کے کام لگتے ہیں۔ منظر نگاری موزوں اور مناسب اور احساس کو چھونے والی صفات کے استعمال کا تقاضا بھی کرتی ہے۔ حسن عسکری نے صفت کے استعمال کی بحث کو تصوّف میں الجھا کر زبردست فکری انتشار پیدا کیا ہے۔ وہ صفت کو اسم ہی کی خصوصیت سمجھتے ہیں اور پورے مغربی ادب کو صفات کے استعمال کے گناہ کی پاداش میں مشرقی روایت سے کم تر گردانتے ہیں۔ خیر یہ الگ بحث ہے۔ بہر حال فضا آفرینی اور منظر نگاری میں صفات، استعارہ اور تشبیہ سبھی سے کام لیا جاتا ہے۔ حقیقت پسندانہ بیانیہ میں تشبیہ سے زیادہ کام نکالے جاتے ہیں لیکن غنائی اور رومانی بیانیہ میں استعاروں کا استعمال زیادہ ہوتا ہے کیونکہ استعارہ ایجاز اور ابہام کے سبب نثری آہنگ میں آسانی سے سما جاتا ہے جب کہ تشبیہ چونکہ معنی کی توسیع کرتی ہے، اس لیے آہنگ کی شکست کا موجب بن سکتی ہے۔ اسی لیے کرشن چندر تشبیہات سے بہت کام نہیں لیتے۔ ان کے یہاں تشبیہات کی تعداد بھی کم ہے اور معیار بھی معمولی۔ لگ بھگ یہی کیفیت قرۃ العین حیدر کی ہے۔ دلچسپ، انوکھی اور بولتی ہوئی تشبیہیں ان کے یہاں بھی کم ہی نظر آئیں گی۔ اگر تشبیہوں کی بہار دیکھنی ہو تو حقیقت پسند فنکاروں کو پڑھنا چاہیے۔ ٹالسٹائے چیخوف موپاساں، جین آسٹن، جارج

ایلیٹ، کنگزے ایمس، جان اپڈائک۔ انھیں دیکھ کر تو یہی لگتا ہے کہ ناول کا آرٹ جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ تشبیہات پر مدار رکھتا ہے۔ تشبیہہ نہ صرف تصویر گری اور پیکر سازی کے کام آتی ہے بلکہ پیچیدہ صورتِ حال کو سلجھاتی بھی ہے، اور معنی کی نئی تہوں کو اجاگر بھی کرتی ہے۔ آخر ناول رزمیہ کا قائم مقام ہے اور افسانوی بیانیہ میں تشبیہات وہی کام کرتی ہیں جو EPIC SIMILIES کیا کرتی تھیں۔ یعنی تزئین، توسیع اور انکشاف۔

ظاہر ہے معنی کی توسیع اور انکشاف کی ضرورت ان کہانیوں میں زیادہ ہوتی ہے جو نفسیاتی، اخلاقی اور فلسفیانہ ابعاد کی حامل ہوتی ہیں۔ جب اخلاقی کشمکش پیچیدہ مرحلہ میں داخل ہوتی ہے، جذبات الجھ جاتے ہیں اور نفسیاتی رشتوں میں گانٹھ پڑ جاتی ہے اور پوری صورتِ حال فہم و فراست کی گرفت میں نہیں آتی۔ اس وقت ایک تشبیہہ بجلی کی طرح چمک کر تمام مبہم گوشوں کو منور کر دیتی ہے۔

چونکہ میں نہ علمِ بیان سے واقف ہوں، نہ لسانیات سے نہ اسلوبیات سے، اس لیے جب نارنگ کہتے ہیں کہ ''زبان کے تخلیقی استعمال کے سلسلہ میں استعارے کے مقابلہ میں تشبیہہ کم تر درجے کی چیز ہے'' تو میں اسے مان لیتا ہوں۔ میں ان کی یہ بات بھی مان یتا ہوں کہ ''تشبیہہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے، لیکن اوّل تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے اور استعارے کی لامحدود'' لیکن میں ان سے پوچھنا چاہوں گا اور اپنی بات شاعری تک ہی محدود رکھونگا کہ عظیم شاعری کی جو مثالیں ہمارے سامنے ہیں آیا ان میں صرف استعاروں سے کام لیا گیا ہے اور تشبیہات سے بالکل سروکار نہیں رکھا گیا؟ اگر تشبیہہ استعارے سے کم تر ہے تو کون سا بے وقوف شاعر ہوگا جو بہتر وسیلہ کو چھوڑ کر کم تر وسیلہ پر اعتبار کرے گا۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ شاعر استعارے کے پہلو بہ پہلو تشبیہات کا استعمال بھی کرتا ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ سخن رانی میں اکثر ایسے مواقع بھی آتے ہیں جہاں تشبیہہ جو کام دیتی ہے وہ استعارہ نہیں کر سکتا۔ شاید اس کی وجہ وہی ہو جو نارنگ کے ذہن میں تشبیہہ کی کمزوری کی شکل اختیار کرتی ہے کہ تشبیہہ کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے اور استعارے کی لامحدود۔ نظم میں بہر حال ایسے بھی مواقع آتے ہوں گے جہاں شاعر محدود معنوی فضا سے کام لینا چاہتا ہوگا اور استعارے سے گریز کرنا چاہتا ہوگا کہ مبادا نظم استعارے کی لامحدود معنوی فضا میں تحلیل ہو کر مہین اور موہوم نہ بن جائے۔ استعارے کے استعمال میں بہت سے خدشات بھی پنہاں ہیں۔ مثلاً استعارہ بہت آسانی سے استعارہ در استعارہ کے پر فریب جال میں شاعر کو پھنسا لیتا ہے۔ شاعر استعاروں کے پیچوں میں الجھتا رہتا ہے لیکن معنی کے گوہر تک نہیں پہنچ پاتا۔ پھر استعارے متحجر ہو جاتے ہیں جیسے ہمارے یہاں رات اور سحر کا استعارہ۔ استعارہ موہوم شاعری کے لیے ایک فاحشہ کی آغوش کی مانند کھلی دعوت ہے۔ بے شک استعارہ روحِ شاعری ہے لیکن شاعری کی بدکاری میں روح اس کے جسم کی ساجھے دار بنتی ہے۔

ایسی ہی پُر خطر راہوں میں تشبیہہ شعر و افسانہ کی نجات دہندہ بنتی ہے۔ تشبیہہ کی سب سے بڑی خوبی اس کی تازگی اور نیا پن ہے۔ ایک ہی استعارے اور ایک ہی علامت کو ہزار شاعر نوچتے نظر آئیں گے۔ تشبیہہ کے لیے فنکار کو ہمیشہ ایک تازہ شکار کی تلاش رہتی ہے۔ کسی بھی افسانہ نگار کے یہاں آپ مماثل تشبیہات کبھی نہیں بتا سکتے۔ تشبیہہ کے صیغہ میں ایسی مماثلت کھلا سرقہ ثابت ہوگی۔

دراصل تشبیہ اور استعارے کے مسائل ایسے ہیں کہ جب تک زبان اور اسلوب کا جز رس مطالعہ نہ کیا جائے واضح نتائج پر پہنچنا ممکن نہیں۔ جب نارنگ جیسا لسانیات اور اسلوبیات کا ماہر نقاد بھی ہوا میں باتیں کرتا نظر آئے تو دوسروں کا کیا ذکر۔ حقیقت یہ ہے کہ فکشن کی دنیا میں ڈوبے بغیر آپ شاعری کے کنارے سے جو بھی بیانات دیں گے پادر ہوا ثابت ہوں گے۔

غلام عباس کا افسانہ ''ہم سائے'' کا یہ اقتباس دیکھیے:

''اس پھلواڑی کے سرے پر لکڑی کا ایک بنچ رکھا تھا۔ اس پر بیٹھئے تو نیچے وادی کا حسین مگر اداس اداس منظر دکھائی دیتا۔ جتنی دیر سورج غائب رہتا ہلکی ہلکی نیلی نیلی دھند مکڑی کے جالے کی طرح اس منظر پر چھائی رہتی اور ایسا نظر آتا جیسے پانی میں عکس دیکھ رہے ہوں۔ جب سورج نکلتا تو دھند ایکا ایکی سنہری ہو کر اس مرقع کو اور بھی حسین بنا دیتی۔ مگر چند ہی لمحوں کے بعد آنکھوں میں چکا چوند ہونے لگتی اور دیکھنے والا جلد ہی اپنی نظریں پھیر لیتا۔''

نثر کے ایسے نمونے کو میں تخیل کی کرشمہ سازی کہتا ہوں۔ لکڑی کی بنچ سے لے کر آنکھوں کو چکا چوند کرنے والا پورا منظر جس نفیس سلیقہ مندی سے پیش کیا گیا ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ نیچے وادی کا منظر ہے جس پر دھند چھائی ہے۔ سورج نکلتا ہے تو دھند سنہری بنتی ہے اور پھر آنکھوں کو چکا چوند کرتی ہے۔ ہر جملہ ایک ہی منظر کی بدلتی کیفیتوں کا عکس ہے۔ اسی لیے اتنی احتیاط، اتنی نزاکت اور اتنی صفائی سے لکھا گیا ہے گویا کیمرے کا لینس ہے کہ ذرا سا غبار اور ذرا سی بے احتیاطی بھی منظر کو داغدار کر دے گی۔ غلام عباس کا ذہن استعاروں ہی سے نہیں بلکہ ہر نوع کے اسلوبیاتی یا اظہاراتی پیرایوں کے کھڑاگ سے یکسر خالی ہے۔ یہی نہیں کہ وہ لفظوں میں سوچ ہی نہیں رہے بلکہ لفظوں میں دیکھ بھی نہیں رہے۔ مشاہدہ اس قدر شفاف ہے کہ لفظوں کا پیرہن بھی آنکھ اور منظر کے بیچ حائل نہیں۔ آرٹ یہاں اپنی معراج کو پہنچا ہے کہ معدوم ہو گیا ہے۔ سورج کے غائب ہونے سے ہلکی ہلکی نیلی دھند میں منظر کے چھپنے کو مکڑی کے جالے کی تشبیہ سے فوٹو گراف کیا گیا ہے اور اس سے جو تصویر نقش ہوتی ہے وہ ایسی نظر آتی ہے گویا منظر کا عکس پانی میں دکھائی دے رہا ہو۔ تشبیہ منظر سے پیدا ہوتی ہے اور منظر ہی میں تحلیل ہوتی ہے لیکن ایک ہی منظر کے دو ایسے عکس دکھاتی ہے جن میں دھندلا سا فرق ہے۔ یہ تشبیہ اس منظر کے ساتھ اور غلام عباس کے ساتھ مختص ہو گئی۔ اب دوسرے مناظر دوسری تشبیہات لائیں گے کیونکہ ہر بڑے فنکار کا مشاہدہ اس کا اپنا ہوتا ہے اس لیے کلی شے صفات اور مستعملہ تشبیہات سے کام نہیں چلتا۔ چنانچہ اسی افسانہ کا جو ایک غنائی نظم کی مانند خوبصورت ہے، یہ منظر ملاحظہ فرمائیے:

''دُور افق کے پاس وہ پہاڑیاں جو عموماً بادلوں کے غبار میں کھوئی رہتی تھیں، اچانک مطلع صاف ہو جانے سے اب واضح طور پر نظر آ رہی تھیں۔ وہ دُور تک ایک کے پیچھے ایک اس طرح دکھائی دے رہی تھیں جیسے شرمیلی لڑکیاں بڑی عمر کی لڑکیوں کی اوٹ لے کر جھانک رہی ہوں۔ بعض پہاڑیاں ہری بھری تھیں اور بعض ٹنڈ منڈ۔ مگر وہ آپس میں ایسی خلط ملط ہو رہی

تھیں کہ معلوم ہوتا تھا جیسے کوئی لحاف کو بے ترتیبی سے ہٹا کر بستر سے اٹھ کھڑا ہوا ہے اور لحاف کی کہیں تو اوپر کی سبز مخمل دکھائی دے رہی ہے اور کہیں اندر کا خاکستری استر۔''

یہاں تشبیہات بہ یک وقت تزئین، توسیع اور انکشاف کا کام سرانجام دے رہی ہیں۔ محض اتنا لکھنے سے کہ پہاڑیاں دور تک ایک کے پیچھے ایک پھیلی ہوئی تھیں نہ تو منظر چوکسائی کے ساتھ سامنے آتا نہ حسن آفرین بنتا۔ جھانکتی ہوئی لڑکیوں کی تشبیہ سے پورا منظر جاگ اٹھتا ہے۔ تشبیہ میں سب سے اہم لفظ ''شرمیلی'' ہے۔ شرمیلی لڑکیوں کے بڑی عمر کی لڑکیوں کی اوٹ سے جھانکنے کے منظر سے ہم واقف ہوتے ہیں۔ تشبیہ اسی مانوس حسن کو جامد فطرت میں منتقل کر دیتی ہے، اور اب چھوٹی پہاڑیاں واقعی شرمیلی لڑکیوں ہی کی طرح بڑی پہاڑیوں کی اوٹ سے جھانکتی نظر آتی ہیں۔ ہم نے پہلے پہاڑیوں کو کبھی اس طرح نہیں دیکھا تھا۔ فطرت کی ایک نئی جہت ہم پر منکشف ہوتی ہے۔ جامد و ساکت فطرت انسانی شعور کا ایک جزو بنتی ہے۔ تشبیہ منظر کو فطرت کے منطقہ میں رکھنے کے باوجود اسے ایک انسانی جہت دے کر زیادہ معنی خیز بناتی ہے۔ یہی حسن دوسری تشبیہ کا ہے۔ بعض پہاڑیاں ہری بھری تھیں اور بعض لنڈ منڈ۔ محض اتنی سی بات سے کوئی محسوس لفظی تصویر آنکھوں کے سامنے نہیں آتی۔ یہ بیان تو اتنا سیدھا سادا ہے کہ حاضراتی صفات تک کا استعمال نہیں کیا گیا۔ اگر افسانہ نگار کو تشبیہ استعمال نہ کرنی ہوتی تو وہ یقیناً منظر کو اس لُنڈ مُنڈ حالت میں نہ رہنے دیتا۔ اس کے رنگ اور نقش ابھارنے کے لیے وہ بولتی ہوئی صفات اور دوسرے لفظی پیکروں کا استعمال کرتا۔ لیکن لحاف کی تشبیہ کا لمس پاتے ہی ہری بھری پہاڑیاں، سبز مخمل کی دھوپ چھانو اور ملائمت پیدا کر لیتی ہیں اور لُنڈ مُنڈ پہاڑیوں میں خاکستری استر کا رنگ بھر جاتا ہے۔ غلام عباس کو تشبیہ کے ذریعہ یہ رنگ آمیزی کرنی تھی اسی لیے انھوں نے اپنا پہلا بیان اس قدر بے رنگ رکھا تھا۔ رنگ بھرنے والی صفات کا استعمال کرتے تو تشبیہ اپنے رنگ نہ بھر سکتی۔ آپ دیکھیں گے کہ یہاں فنکار نے جو کام تشبیہات سے لیا ہے وہ استعاروں سے ممکن نہیں تھا۔ تشبیہ یہاں بیانیہ کا ناگزیر حصّہ ہے، اور جب ذریعۂ اظہار ناگزیر ہو تو ایک کی دوسرے پر فضیلت کی تمام لن ترانیاں اپنی قدر کھو دیتی ہیں۔

میں شاعری کے معجزوں کا منکر نہیں، لیکن میں نے افسانوی تخیل کا اعجاز بھی دیکھا ہے۔ بلکہ میں تو محسوس کرتا ہوں کہ بساطِ افسانہ میں تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کے سامنے شاعری کا بیشتر حصّہ لفظوں کی شعبدہ بازی بن کر رہ گیا ہے۔ یہ بات میں کہہ چکا ہوں کہ شاعری میں لفظی شعبدوں کی پہچان مشکل ہے۔ اس لیے ہر نوع کی شاعری اپنا مقام رکھتی ہے۔ افسانہ میں صرف زرِ عیار کا چلن ہے۔ افسانہ ذرا سی بھی کھوٹ کو برداشت نہیں کر سکتا۔ اسی لیے افسانہ کی تنقید بھی بہت مشکل ہے۔ زرِ عیار کی کسوٹی بھی چوکھی اور سخت ہوتی ہے۔

افسانہ نگار اور قاری

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

افسانہ نگار اور قاری

آج کل ادب میں جمود طاری ہے لیکن جدید افسانہ پر تنقید کا بازار گرم ہے۔ اب تو وہ لوگ بھی افسانوں پر تنقیدیں لکھ رہے ہیں جو صورت سے رسالہ مولوی کے اڈیٹر نظر آتے ہیں اور جن کے متعلق یہ گمان بھی نہیں ہوسکتا کہ تزکیۂ نفس کے علاوہ وہ تخیل کا استعمال کسی نوع کی ذہنی تفریح وغیرہ قسم کے ادنا مشاغل کے لیے کرتے ہوں گے۔ اگر جدید افسانے پر زیادہ تر تنقیدیں سرد ہاتھوں کا لمس معلوم ہوتی ہیں تو اس کا سبب یہی ہے کہ نقاد افسانوں کے عاشق نہیں بلکہ منکوحہ شوہر ہیں اور من جملہ اور اضاف کے اگر افسانے کو بھی گھر میں ڈال لیا ہے تو اس کی دیکھ بھال کرنا بھی فریضۂ شرعی ہے۔ اُن کی تحریروں سے پتا ہی نہیں چلتا کہ افسانہ بھی ان کے لیے تجربۂ حسن اور سرچشمۂ نشاط رہا ہے۔ شوہر کے بطن میں عاشق کو زندہ رکھنا اتنا ہی مشکل ہے جتنا نقاد میں قاری کو زندہ رکھنا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ بیوی اور افسانہ دونوں گھر اور تنقید کا کاروبار چلانے کی چیز بن جاتے ہیں۔ بیوی کے پھیلنے اور افسانے کے سکڑنے کا غم دونوں کو نہیں ستاتا کیونکہ دونوں پیشہ ور حکیم کی صورت نبض کو دیکھتے ہیں۔ ساعدِ سیمیں کو پُر شوق ہاتھوں سے نہیں تھامتے۔ ناول اور افسانے کے پرشوق قاری کے لیے فلابیر اور ڈکنس کے بھرے بھرے ناول ایک پُر نشاط کائناتِ اصغر میں گم شدگی کا وہ تجربہ ہیں جو فنافی الذات صوفی کی بے خودی کے تجربے سے مختلف نہیں۔ اس تجربے کے سامنے نفس دپندار کی ابلہ فریبیاں ناقدانہ کروفر کی عشوہ فروشیاں بے بضاعت نظر آتی ہیں۔ اسی لیے تو ہم کہتے ہیں کہ آج کل تو ہم فلابیر کی دنیا میں ہیں یا جی چاہتا ہے پھر سے ڈکنس کی دنیا میں جایا جائے۔ ہر ناول کی دنیا زمان و مکاں سے بلند اپنا ایک وجود رکھتی ہے جس میں آدمی عمر کی ہر منزل میں جب بھی جی چاہے داخل ہوسکتا ہے اور جارج ایلیٹ اور تالستائی کا وہ ناول جو انگلینڈ اور روس کی سرزمین پر آج سے سو سال پہلے لکھا گیا تھا، ایک ہندستانی قاری کے لیے جتنا چوبیس سال کی عمر میں تازہ کار تھا چوسٹھ سال کی عمر میں بھی اتنا ہی حیرت ناک اور پُر نشاط رہتا ہے۔ قاری کے لیے صرف تیاری شرط ہے۔ اور اس تیاری کے لیے ذہن کو غیر ابر آلود کرنا ضروری ہے تا کہ آدمی بچہ بنے بغیر بچے کی اس معصومیت کو پالے جس کے بغیر جیسا کہ انجیل میں کہا گیا ہے کہ آدمی مملکتِ خداوند میں داخل نہیں ہوسکتا۔ گھر کی الجھنوں اور تنقید کے الجھاؤں میں جکڑا ہوا آدمی نظر کی اس پاکیزگی سے محروم ہوجاتا ہے جو دنیائے افسانہ کی سیر کے لیے ضروری ہے۔ ذات سے غیر ذات کی طرف اس پُر شوق سفر کا کوئی نشان تنقید کے شوہروں کے بہی کھاتے ہیں نظر نہیں آتا۔

عموماً کہا یہ جاتا ہے کہ ہمارا مزاج افسانہ سے زیادہ شاعری کی طرف مائل رہا ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ہندستان صدیوں سے کہانی کا گہوارہ اور کتھاؤں کا ساگر رہا ہے۔ وہ چند تہذیبیں جنھوں نے ڈرامے کو

فروغ دیا ہندستان ان میں بھی پیش پیش تھا۔ یہاں کے مذاہب کی تعمیر رزمیہ قصوں اور پورا نِک کتھاؤں پر ہوئی ہے۔ قصّے کہانیوں کی دنیاؤں میں جینا ہر ملک کے آدمی کی فطرتی اور نفسیاتی ضرورت رہی ہے۔ لہٰذا ہم کسی ایسی تہذیب کا تصوّر نہیں کر سکتے جو کہانیوں کے سرمایہ سے محروم ہو۔ سائنس اور عقلیت پسندی کے ہاتھوں دنیا بدلی تب بھی آدمی کی کہانیوں کی ضرورت میں کوئی کمی نہیں آئی۔ چنانچہ قدیم اساطیر، رومان اور داستانوں کی جگہ ناول اور افسانہ نے لے لی۔ پچھلے دوسو سال سے ناول انسان کی تخیلی اور تہذیبی زندگی کا سب سے زیادہ طاقت ور عنصر رہا ہے۔ کسی زبان میں فکشن کی کمی اس کی کم مائیگی، افلاس اور انحطاط ہی کی نشان دہی کرتی ہے۔ اگر شاعری میں بھی ہم نظم پر غزل کے غلبہ کو دیکھیں اور غزل پر لکھی گئی تنقید کی فقیہانہ موشگافیوں پر نظر کریں تو ہمیں محسوس ہوگا کہ ایک معنی خیز اور تازہ کار تخلیقی، تخیلی اور تہذیبی زندگی کا سودا ہم نے کیسے استادانہ کرتبوں اور زبان و بیان کی سرد اور بے جان ماہرانہ موشگافیوں سے کیا ہے۔ ناول اور افسانہ کی کمی کو ناول اور افسانہ ہی پوری کر سکتا ہے۔ شاعری دو آتشہ سہی لیکن پیاس شراب سے نہیں پانی سے بجھتی ہے اور اسی لیے ناول کا قاری قلزم آشام ہوتا ہے، اور جس طرح ہم نہیں جانتے کہ زندگی بھر ہم نے کتنا پانی پیا اسی طرح ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ ہماری زندگی کتنے ناولوں اور افسانوں سے سیراب ہوتی ہے۔ جدید انسان کی چند ایسی جذباتی ضرورتیں ہیں جو پہلے اساطیر، مذاہب، فلسفہ اور تاریخ پوری کیا کرتے تھے۔ آج یہی ضرورتیں ناول پوری کر رہا ہے، اور اسی معنی میں ناول تاریخ بھی ہے اور مابعد الطبعیات بھی، فلسفیانہ سرگرمی بھی ہے اور اسطور سازی بھی۔ یہ ضرورتیں پوری نہ ہوں تو زندگی نہایت ہی تشنہ کام گزرے۔

لیکن ہم اُردو والوں کا تو باوا آدم ہی نرالا ہے۔ شاعری کے ایسے قدح خوار ٹھہرے کہ پانی سے سگ گزیدہ کی طرح بھاگنے لگے۔ غزل کے ایک شعر میں پورے افسانہ کو رقص کناں دیکھ لیا۔ جس طرح ہم نے ڈراموں کے بغیر جینا سیکھ لیا تھا اسی طرح ناولوں کے بغیر بھی جینے کی عادت ڈال لی۔ اگر جدید افسانہ کا پانی اسی طرح تجریدیت کے صحرا میں مرتا رہا، تو وہ دن دُور نہیں جب ہم افسانوں کے بغیر بھی جینا سیکھ لیں گے۔

> نقادوں کا کیا ہے، اگر افسانہ بالکل ناپید ہو جائے تب بھی پانچ سو صفحات کی کتاب اس موضوع پر لکھ ڈالیں گے کہ ہمارے یہاں افسانہ کیوں نہیں۔

نقاد دعوت کام و دہن پر قناعت نہیں کرتا بلکہ کھانے کے بعد ڈکراتا بھی ہے، اور غذا ثقیل الہضم ہو تو گرجتا بھی ہے۔ لیکن اب تو تنقید بگھارنے کے لیے بھی سبزیاں نہیں ملتیں کیونکہ علامات اور استعارات کے کارخانوں سے جو کیمیاوی کھاد پیدا ہوئی ہے اس نے دنیائے افسانہ کے وافر حصّہ کو بنجر بنا دیا ہے۔ بیج کھاد ہی میں فنا ہو جاتا ہے اور برگ و بار پیدا نہیں کر پاتا۔ اللہ سبزی خور کو ہمیشہ سبزی نہیں دیتا۔ اس لیے نقاد کو ایسی سبزیوں پر بھی گزارا کرنا پڑتا ہے جن میں کیڑا لگ گیا ہو۔ ایسے وقت میں تنقید بگھارنے کا کام کیڑے نکالنے سے مختلف نہیں رہتا۔ ستم ظریفی دیکھیے کہ جدید افسانہ کا کریلا نہ کڑوا رہا نہ نیم چڑھا بلکہ شاعری کے شہتوت کو جا چمٹا اور صفاتِ شکر قندانہ پیدا کر لیں۔ وہ نقاد جو سبزی پکانے کا کام بھی سبز باغ دکھانے کے انداز میں کرتے ہیں وہ کریلے کی ہنڈیا میں ڈالتے تو ہیں تنقید کے مانوس مسالے ہی، یعنی تکنک، اسلوب، اسطور کا نون مرچ اور دھنیا، لیکن جو پکوان پلیٹ میں پیش کیا جاتا ہے وہ

کریلے کا ساگ نہیں بلکہ کریلے کی کھیر ہوتی ہے جس سے زبان داں زبان کی چاشنی کا لطف اٹھاتے ہیں۔ چونکہ پکوان کے اس کرتب پر ہمیں اختیار نہیں اس لیے ہم نے اپنا ڈیڑھ اینٹ کا چولھا الگ بنا رکھا ہے۔

اس چولھے کے پاس بیٹھ کر کبھی کبھی خیال آتا ہے کہ اے وائے حسرتا! کاش ہم بھی شاعر ہوتے تو میاں نظیر کی طرح نہ سہی کہ جس دور میں ہم رہتے ہیں اس میں نہ کبیرا روتا ہے نہ بنجارہ گاتا ہے، حضرت جوش ملیح آبادی ہی کی طرح مینڈکوں کا جلوس قسم کی نظم لکھ کر چھٹکارا حاصل کر لیتے۔ لیکن نقاد ہوئے تو سنجیدگی بھی لازم آئی۔ جس کا پہلا سبق یہ تھا کہ صفحۂ وقت پر نقشِ دوام ثبت کرو۔ تنقیدی مضامین کو دیکھتا تو ان کی عمرِ گریز پا اور جواناں مرگی عبرت دلاتی کہ کم از کم مضامین کو اُن افسانون کے چالیسویں تک تو جینا چاہیے تھا جنھیں حیاتِ جاوداں عطا کرنے کے لیے وہ لکھے گئے تھے۔ چنانچہ طومار نویسی کو شعار بنایا کہ قبر کچی ہی سہی اگلی برسات تک تو اس کے آثار نظر آتے رہیں کہ نئے برساتی کیڑے اپنے گورکن آپ پیدا کرتے ہیں۔ جاں سپاری کا یہ حوصلہ فدوی میں پیدا نہ ہوا کہ دو صفحوں کا کفن باندھے لیتھو کے پتھروں کے بیچ دم توڑنے کے لیے روانہ ہو گئے۔ فنا کی طاقتوں پر اپنا کوئی اختیار نہیں لیکن زندہ رہنے کی اس سعیٔ لا حاصل کی داد چاہوں گا کہ مضمون کی کتابت سے پہلے کاتب اپنا وصیت نامہ تیار کر لیتا ہے۔ اس کے برعکس جدید افسانوں پر نظر کیجیے جن کی کتابت بعینہٖ اس طرح ہوتی ہے گویا مسجد کے مولوی صاحب کفن پر مغفرت کی آیات لکھ رہے ہیں۔

ایک ایسے دورِ ابتلا میں جب کہ افسانہ نگار نوکِ قلم سے نہیں بلکہ نوکِ سناں سے اپنا لوہا منوانے کے لیے کمر بستہ ہوں، اور ہفتہ وار اور پندرہ روزہ اخبارات میں اپنی علاقائی شناخت کا غلغلہ بلند کر رہے ہوں اور صحافت کے زور پر اپنا وہ حق مانگ رہے ہوں جو ادب کے زور پر انھیں نہیں ملا، کم از کم کوئی بھی دانشمند نقاد اپنے ڈیڑھ اینٹ کے چولھے پر کوئی ایسی ہانڈی نہیں پکائے گا جو بیچ چوراہے کے پھوٹ کر نقصِ امن کا سبب بنے لیکن ایسی دانشمندی بھی ہمیں کب راس آئی ہے۔ تنقید کی یہی تو مصیبت ہے کہ وہ دوست دشمن میں بھی تمیز نہیں کرتی بلکہ جنھیں وہ پسند کرتی ہے انھیں بھی گزند پہنچانے سے وہ باز نہیں رہتی۔ مثلاً قرۃ العین حیدر کے ناول اور افسانے مجھے پسند ہیں، لیکن جب اُن پر قلم اٹھاتا ہوں تو تنقید پسندِ خاطر ہی کا نہیں غبارِ خاطر کا بھی آئینہ بنتی ہے۔ سنا ہے، ''آخرِ شب کے ہم سفر'' پر میری تنقید سے وہ کبیدہ خاطر ہوئی تھیں۔ اگر ایسا ہے تو مجھے افسوس ہے۔ خیر، اس کی تلافی عبد المغنی نے اُن پر ایک پوری کتاب لکھ کر کر دی جس میں انھیں جیمس جائس اور ورجینیا ولف سے بھی بڑا ناول نگار ثابت کیا ہے۔ یہاں تک تو خیر کوئی ہرج کی بات نہیں تھی۔ اپنا اپنا خیال ہے۔ لیکن عبد المغنی کے نزدیک دنیا کا صرف ایک ناول نگار مِس حیدر سے بڑا ہے۔ اور وہ ہے نسیم حجازی۔ جوہر شناسوں کی یہی وہ جنبشِ لب ہے جو کشتہ، تنقید کے لیے گہوارہ جنبانی کا کام کرتی ہے۔

احمد مشتاق اچھے بھلے شاعر تھے۔ انھوں نے نہ فراق کا کچھ بگاڑا تھا نہ فاروقی کا۔ لیکن فاروقی نے انھیں فراق کے ساتھ جا بھڑایا۔ نہ فاروقی کا کچھ گیا نہ فراق کا۔ لوگوں نے احمد مشتاق کے لتّے لے ڈالے۔ ان کا انجام دیکھ کر اب انور خان تھر تھر کانپتے ہیں، کیونکہ اپنے کسی اسلوبیاتی نکتہ کی وضاحت کے لیے فاروقی نے بیدی کے

اسلوب کا مقابلہ انور خاں کے اسلوب سے کیا ہے اور انور خاں کے سپاٹ بیانیہ کو بیدی کے تہہ دار بیانیہ سے اگلا قدم بتایا ہے نئے افسانہ نگاروں کو بھی بہت چاؤ تھا کہ تنقید میں ان کا ذکر چلے۔ انھیں تنقید کے چونچلوں کا پتا نہیں تھا۔ اب پناہ مانگتے ہیں۔

اور یہ سب کارہائے نمایاں سنجیدہ تنقید کے ھیں اور میں سنجیدگی کی قدر پہچانتا ہوں کیونکہ جو چیز آدمی کے پاس نہیں ہوتی اس کی قدر وہ زیادہ ہی کرتا ہے۔

میں خوب جانتا ہوں کہ جراح کے لیے سنجیدگی ضروری ہے لیکن کیا کیا جائے، ہمارے اکثر لکھنے والوں میں ناقص عضلات اور فضلات کا ایسا بکھیڑا ہوتا ہے کہ جراح کے نشتر کا استعمال بھی قصاب کے بغدے کی طرح کرنا پڑتا ہے اور اس ناگوار صورتِ حال کو جو چیز گوارا بناتی ہے وہ اکثر و بیشتر تو ایک فقرے کا وہ کسا ہوا جھٹکا ہوتا ہے جس کے ساتھ الجھے ہوئے افکار کی دس سیر کی گانٹھ مرتبان میں لڑھک آتی ہے۔ گردے میں پھنسی ہوئی ٹھنی سی پتھری کا آپریشن ظاہر ہے اس طرح نہیں کیا جاتا۔ وہ نقاد جو گانٹھ اور گردے کے فرق سے واقف نہیں وہ رگِ گل کو بغدے سے کاٹتے ہیں اور یہ بُت شکن تنقید کا شیوہ ہے، یا نشتر کا استعمال برگد کی جٹاؤں پر کرتے ہیں جو بُت پرست تنقید کا شعار ہے۔ چونکہ یہ دونوں کام سنجیدگی سے کیے جاتے ہیں اس لیے ان شعائر سے الگ کوئی اور طریقہ اپنانا تنقید کی متانت کو مجروح کرتا ہے۔ آپ دیکھ سکتے ہیں کہ بعض حالات میں مسخرگی، سچائی اور ایمانداری کی آخری پناہ گاہ کیسے بنتی ہے۔

یہ ایک ایسی سچائی ہے جسے پانے کے لیے آدمی کو بہت سے نیک کام بھی قضا کرنے پڑتے ہیں۔ اگر میاں نظیر بھی ہاتھ باندھ کر نمازیوں میں شامل ہو جاتے تو جوتے چرانے والے کو کون دیکھتا۔ ظاہر ہے خدا دیکھتا اور مسکراتا۔ بس میاں نظیر کو یہی بات گوارا نہیں تھی کہ بندۂ مجبور اور مقہور سے خدا اس کے مسکرانے کی سعادت بھی چھین لے۔ وہ جانتے تھے کہ ایسا ہوا تو خدائی ہٹلریت میں بدل جائے گی۔ آمروں کی سلطنتوں میں لوگ ہنستے نہیں۔ ساواک اور سیوک، گسٹاپو اور رضا کاروں کے کیل لگے جوتوں کی آہٹ پر چہرے زرد ہو جاتے ہیں اور آنکھیں پتھرا جاتی ہیں۔ اس کے برعکس خدائی گسٹاپو، چاہے کاتبین ہوئے یا نکیرین، اسرافیل ہوے یا عزازیل سب کی آدمی نے کیا گت بنائی ہے۔ میاں نظیر کی تان پر فرشتۂ موت تو ایسا بنجارہ بن گیا ہے جس کا تماشہ دیکھنے لوگ شہر کے سقف و بام پر امنڈ آئے ہیں۔ نہیں صاحب! یہ مکسرانے کا حق میاں نظیر کبھی چھوڑنے والے نہیں۔ اس لیے جب محمود و ایاز ایک ہی صف میں کھڑے رکعت باندھ رہے ہوتے ہیں تو میاں نظیر مولسری کے پیڑ کے نیچے کسی ٹوٹی قبر سے کمر لگائے اس آدمی کو دیکھ رہے ہوتے ہیں جو چھپ چھپ کر اس آدمی کو تاڑتا ہے جو چپکے چپکے محمود و ایاز کے جوتے چراتا ہے۔ علاّمہ نے محمود و ایاز کو دیکھا اور نماز کے بعد مساوات پر وعظ پڑھا۔ میاں نظیر نے نماز ہی نہیں پڑھی تھی تو وعظ کیا پڑھتے۔ تک دیکھا، چٹکی بجائی اور چل دیے۔ انھیں کہاں قوموں کی قسمتوں کے فیصلے کرنے تھے۔

مساوات پر لکچر ہم نے نہ علاّمہ کے سنے نہ ترقی پسندوں کے۔ اب باقر مہدی پلا رہے ہیں لیکن جاننے والے جانتے ہیں کہ ہم ان کے سامنے کیا پیتے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب میں گنگا اشنان کے ہم نے وہ مزے لوٹے ہیں کہ تنقید کے حوض پر جب بھی وضو بنانے بیٹھے مسح میں کان کے پیچھے کا حصّہ ہمیشہ کورا رہ گیا۔ تنقید

مکروہ ہوئی اور بابِ قبول ہمارے لیے بند رہا۔ یہ ہماری بدقسمتی ہے کہ ایصالِ ثواب اور فلاحِ دارین کے کام ہم سے ہو نہیں پاتے۔ لکچر مساوات پر ہوں یا اصوات پر، ہم مدرسہ کے اُن بھگوڑوں میں سے ہیں جو میاں نظیر کے ساتھ بھالو کا ناچ دیکھتے نظر آئیں گے۔

لیکن جدید افسانہ مرگِ انبوہ کا جو منظر آج پچھلے بیس پچیس سال سے پیش کر رہا ہے اور ابھی تک جشن کی کوئی صورت پیدا نہیں کر سکا، مسخرے کو بھی سنجیدہ بننے پر مجبور کرتا ہے کہ جنازے کو کاندھا سنجیدگی سے ہی دیا جاتا ہے۔ چنانچہ دستارِ فضیلت نہیں تو رومال باندھ کر ہی صوتیات کے اصولوں کے مطابق کلمۂ شہادت ادا کرتے ہوئے جدید افسانہ کو اس کی منزلِ مقصود تک پہنچاتے آئے ہیں۔ اس کام سے ہم اتنے تھک گئے ہیں کہ جنازہ کبھی کبھی لواحقین کے حوالے کر کے کسی پیڑ کے نیچے بیڑی پینے کھڑے ہو جاتے ہیں اور اس وقت ہمیں ہماری حالتِ زار پر زار زار ہنسی آتی ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ ہم سنجیدہ نہیں رہے حالانکہ ہمارا قصور صرف یہ ہوتا ہے کہ سر کے رومال کو دستارِ فضیلت میں تبدیل کرنا نہیں چاہتے کہ اتنے طویل قبرستانی فاصلوں میں دستار کی فضیلت کو برقرار رکھنے کے لیے اپنی تنقید کی تاریخی افادیت سے متعلق جو خوش فہمیاں عموماً نقادوں کو ہوتی ہیں اس سے ہم محروم ہیں۔ ورنہ ہم سے یہ بعید نہیں تھا کہ ہم بھی سال بہ سال ادبی رفتار کی سالانہ رپورٹ کو فاضلانہ مضمون کی صورت دیتے اور اس طرح اسقاط شدہ افسانوں کا بھی اندراج ہوتا رہتا کہ نومرگوں کے نام درج گزٹ ہونے کی ایک صورت یہ بھی نکل آئی ہے۔

دیکھیے! میں بالزاک اور ڈکنس کا نام لے کر رعب گانٹھنا نہیں چاہتا، البتہ اسے آپ مباہات نہ سمجھیں تو میں عرض کروں کہ میں ادب کا شب زندہ دار ہوں اور بڑی نمازیں پڑھتا ہوں، لیکن ساتھ ہی مختصر افسانوں پر بھی شکرانہ کی نفل ادا کرنے کو فضیلت سمجھتا ہوں۔ چھوٹی نمازوں کا بھی اپنا ایک روحانی کیف ہے۔ اب رہے وہ کھانستے کھنکارتے ہڈیوں کے ڈھانچے جو علامت کی کھاٹ پر پیدا ہوتے ہی اس لیے دم توڑ دیتے ہیں کہ سنجیدہ تنقید میں جاوداں ہو جائیں تو اس پر تو صرف نمازِ جنازہ ہی واجب آتی ہے اور وہ بھی اس امام کے پیچھے نہیں جس کی تکبیر کی صوتیات نومولود کے کان میں اذان دینے کی ہوں۔

میں کہہ چکا ہوں کہ نقاد کی بڑی آزمایش تو یہی ہے کہ وہ اپنے اندر رہے ہوئے قاری کو مرنے نہ دے۔ اس ذوقِ تجسس، اس جذبۂ حیرانی، اور آرزوئے نشاط کو مرنے نہ دے جو آرٹ کی تخیلی دنیاؤں میں ایک سیاح کی طرح اُسے لیے پھرتی ہے۔ قاری کے اعصاب زندہ ہوتے ہیں اور جھوٹ نہیں بولتے۔ تنقید جھوٹ بولتی ہے کیونکہ تنقید نظریاتی اور گروہی پاسداریوں کے تحت یا اپنی عالمانہ نخوت اور بلند جبینی کی نمایش کی خاطر پر فریب بیانات دینے کے ہتھکنڈوں سے واقف ہوتی ہے۔ نقاد جب ایک خاص قسم کے ادب کا داعی بنتا ہے تو وہ ایک چرب زبان سیلز مین کی طرح اپنی برانڈ کی تعریف کرتا ہے۔ نقاد اور قاری کا رشتہ سیلز مین اور کنزیومر کے رشتے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ لکھنے والے بھی نقادون کے دستِ نگر بن جاتے ہیں کہ ان ہی کی نگاہِ التفات سے اُن کی بے جان تحریریں جنسِ گراں بن سکتی ہیں۔ ایک وقت وہ آتا ہے جب نقاد خود اپنی چرب زبانی اور طراری کا ایسا گرویدہ ہو جاتا ہے کہ نہ اسے قاری کی ضرورت رہتی ہے نہ فنکار کی۔ جنس بکے یا نہ بکے، افسانہ چلے یا نہ چلے، بہرصورت اس کا قلم چلتا رہتا

ہے۔ خود کام تنقید کو ادب تک کی ضرورت نہیں رہتی۔ وہ بولتی رہتی ہے، ادب کے حوالوں کے بغیر، ادیبوں کے ذکر کے بغیر، تاریخ فلسفہ تہذیب اور معاشرتی علوم کے متن کے بغیر۔ یہ تنقید ادب نہیں بولتی، صرف تنقید بولتی ہے اور ایک ایسی زبان میں جو اس کا جارگون کہلاتی ہے۔

تنقید کا فنکشن برانڈ کی تعریف نہیں بلکہ شئے کی صفات اور خصوصیات کا تعین اور محاکمہ ہے۔ سیلز مین کی دلچسپی شئے کو دیکھنے میں نہیں بلکہ اسے کھپانے میں ہوتی ہے۔ وہ لچر سے لچر نظم اور نکمّے سے نکمّے افسانہ کی بلند بانگ تعریف کرنے سے نہیں ہچکچاتا۔ اگر افسانہ جذباتی اور تبلیغی ہے تو اسے انسان دوست اشتراکی حقیقت نگاری کا نمائندہ ثابت کرنا، فیشن پرستانہ ہے تو اسے اجتہادی میلان کا علم بردار کہنا، ادب لطیف قسم کی کوئی چیز ہے تو اسے شاعرانہ کہنا، خطیبانہ ہے تو اس کی نثر کے آہنگ کو پروقار گردانا، کبڑا ہے تو اس میں علامت کی سلاخ ٹھونکنا، لنگڑا ہے تو اساطیر کی بے ساکھیاں بغل میں دے کر اسے رواں کرنا، تنقید کا بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ ظاہر ہے ایسے نقاد کمزور لکھنے والوں کے پیرومرشد ٹھہرتے ہیں اور وہ اپنے دبلے پتلے مریل افسانوں کو جھاڑ پھونک کے لیے ایسے ہی مسیحانفسوں کے آستانے پر لے جاتے ہیں۔

ایک طرف تو نقاد قاری سے اپنا رشتہ توڑتا ہے کیونکہ سیلز مین بننے کے لیے وہ اپنے اندر رہے ہوئے قاری کو جو سیلز مین کا جارگون نہیں بلکہ اپنے احساس کی زبان بولنا چاہتا ہے، مارتا ہے۔ دوسری طرف افسانہ نگار بھی قاری سے اپنا رشتہ توڑتا ہے اور قاری کے دل و دماغ میں زندہ رہنے کی بجائے نقاد کی تنقید میں باریاب ہونے پر قناعت کرتا ہے۔ سمجھتا ہے کہ تنقید میں آ گیا تو ادب میں بھی آ گیا۔

لیکن تنقید مردہ تنوں میں جان ڈالنے کا کام نہیں کرتی۔ تنقید مسیحانفسی اور اعجاز نہیں ہے، محض چھان پھٹک، پرکھ اور تحسین ہے۔ تنقید صرف اتنا کرتی ہے کہ وہ جو ہمارے لیے پُرلطف تھا، اسے مزید پرلطف بناتی ہے۔ مبہم کو واضح اور نیم روشن کو منور کرتی ہے۔ فنی پیچیدگیوں اور معنوی تہہ داریوں کا شعور عطا کرتی ہے۔ تنقید نئے تجربات قبول کرنے کے لیے ذہن کو ہموار کرتی ہے اور یہ کام ناکارہ تجربات کو کامیاب تخلیقات ثابت کرنے سے مختلف ہے۔

ترقی پسندوں نے جمالیات میں اتنی ہی دلچسپی لی جتنی کہ فتاویٰ کا مارا مولوی صوفی کے ملفوظات میں لیتا ہے۔ اگر کوئی آ کر مولوی کو خبر دے کہ قریب کے ٹیلہ پر حسنِ ازل کا نور جلوہ افروز ہوا ہے تو اس کی نظر گھڑی پر جائے گی کہ کہیں نماز کا وقت تو ہاتھ سے نہیں نکلا جا رہا۔ تجربۂ جمال سے اس گریز نے ترقی پسندوں کو اپنے ارکانِ مذہبی کا ایسا پابند بنا کر رکھ دیا تھا کہ حوض پر وضو بنانا پھر پانی چاہے اتنا گدلا ہو اور باجماعت نماز ادا کرنا چاہے امام کریہہ الآواز ہو، اُن کی کل روحانی کائنات ٹھہری تھی۔

اسی طرح اسلوب پرستی، ترقی پسند نقادوں کی نظر میں اتنی ہی مذموم بدعت ہے جتنی کہ وہابیوں کی نظر میں قبر پرستی۔ لیکن قبر اگر امریکی خارجہ پالیسی کی ہو تو اہلِ ایمان کا یہ طائفہ جدید افسانہ پر فاتحہ پڑھنے کی بجائے افسانہ پڑھ ڈالتا ہے۔ چنانچہ بلراج مینرا کے افسانہ ''کمپوزیشن پانچ'' میں ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر قمر رئیس کو ویٹ نام نظر آیا تو دونوں نے سمجھا کہ اب اس افسانہ کی تعریف دونوں پر مباح ہے۔ افسانہ اگر اپنے آرٹ میں بدعتی ہے بھی تو ذکرِ

وئیٹ نام نے اسے بدعتِ حسنہ بنادیا ہے۔ افسانے کی تعریف سے اُن کے سر سے یہ تہمت بھی اٹھ جائے گی کہ جدید افسانہ کی طرف ان کا رویّہ متعصبانہ ہے۔ اگر جدید افسانہ بھی عقائدِ راسخہ کو تقویت عطا کرتا ہے تو صالح ہے اور اس میں علامات کا استعمال موجبِ ملامت نہیں..... وئیٹ نام کا نام دیکھنے کے بعد دونوں نقادوں کو اس بات کی حاجت نہ رہی کہ یہ بھی دیکھیں کہ افسانہ افسانہ ہے بھی یا نہیں اور اگر ہے تو کیسا ہے۔ یہاں وہ اپنی سیاست سے مجبور تھے کہ قاری کو صحیح بات نہ بتاتے کہ اس طرح اُن کے ہاتھ سے وئیٹ نام چلا جاتا جو بڑی مشکل سے مرتدوں کی ٹولی کے ایک افسانہ نگار کے ہاتھ آیا تھا۔ خاطر نشان رہے کہ افسانہ کا موضوع وئیٹ نام نہیں، اس میں صرف وئیٹ نام کا ذکر ہے اور اس ذکر پر ترقی پسندوں کا وجد اس بات کا ثبوت ہے کہ اہل اللہ کے لیے لفظ کیسے LOGOS بنتا ہے۔

اب تو خیر چین کے ساتھ تصادم اور کامپوچیا میں قتلِ عام کے بعد وئیٹ نام کے لفظ میں وہ برکت نہیں رہی جو پہلے تھی، لہٰذا نظموں، افسانوں اور تنقیدوں میں یہ لفظ اس تعویذ کے مانند جھولتا نظر آتا ہے جو بخار اتر جانے کے باوجود گلے سے اتارا نہیں جاتا۔ پھر بھی یہ دیکھنا غیر ثمر آور ثابت نہیں ہو کہ آخر میز اکے اسلوب کا وہ کون سا تیر تھا جس نے ترقی پسند آشیانہ کے ان دومرغان قبلہ نما کو تڑپا کر رکھ دیا۔ زنگ آلود سہی، آیئے آج اس تیر کو ہم بھی جگر کے پار کرنے کے مزے لوٹیں۔ افسانہ میں وئیٹ نام کا ذکر خفی اور جلی دونوں انداز میں اس طرح ہوتا ہے۔

''آنے والے کل کا شہر جہاں آج گھنی، گہری، نیلی آنسو گیس پھیلتی رہتی ہے۔ جہاں آنکھوں سے لہو بہتا ہے۔ ان گنت قابلِ فہم اور مانوس آوازوں کا ثمر جہاں ہمارا نام، تمھارا نام..... ویت نام، یہ یک آواز مشرق سے مغرب اور شمال سے جنوب تک، صبح و شام، آٹھوں پہر، جستجو، جدّ و جہد اور جنگ کا لازوال ہتھیار ہے۔''

اس اسلوبی تراشے، اس قلم قتلے، زبان کے اس چھلاوے اور لفظوں کے اس مایا جال پر آدمی کیا تنقید کرسکتا ہے۔ جب الفاظ عملیات بنتے ہیں تو نقاد رخصت ہوتا ہے اور ترقی پسند اور جدید، اسلوب پرست اور موضوع پرست سبھی پر وجد کا عالم طاری ہوتا ہے۔ جدید اس لیے تعریف کرتے ہیں کہ انھیں خود کو ریڈیکل بتانا ہے۔ ترقی پسند اس لیے کہ آرٹ کے معاملہ میں انھیں فرسودہ اور از کار رفتہ نہ سمجھ لیا جائے۔ سریندر پرکاش کا افسانہ ''برف پر مکالمہ'' چونکہ روسی آمریت کے خلاف ہے اس لیے باوجود اعلا علامتی فنکاری کے اُن کی نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔

اسی طرح وہ جدید افسانے جو افسانوی ساخت، بیانیہ، زبان اور اسلوب کی سطح ہی پر دم توڑ دیتے ہیں اور ادبِ لطیف، نثری نظم اور خلیل جبرانیت کا ملغوبہ بن جاتے ہیں یا لطیفہ، چٹکلہ، حکایت، صحافتی تمثیل اور فنتاسی کا بے کیف نمونہ ان کی بھی ایسی علامتی اور اسطوری تفسیریں پیش کی جاتی ہیں کہ اس طریقۂ کار کے تحت تو نوح ناردی کا ہر مقطع علامتی اور اسطوری قرار دیا جاسکتا ہے۔ ہمارے علامتی نقادوں کی حالت ضبطِ تولید کے اُن رضا کاروں کی سی ہوگئی ہے جو دفتر کے اندراجات پُر کرنے کے لیے لنجے، لنگڑے بوڑھے بھکاریوں تک کو خصّی کرڈالتے ہیں۔

دہلی اردو اکاڈمی کی جانب سے منعقدہ فکشن سمینار میں پڑھے گئے افسانوں، اُن کے تجزیوں اور اُن پر کی گئی بحثوں کو کتابی صورت میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ''نیا اردو افسانہ'' کے نام سے مرتب کیا ہے۔ اور دہلی

اکاڈمی نے اسے شائع کیا ہے۔ راقم الحروف بھی اس سمینار میں شریک تھا۔ اس وقت احمد آباد میں زبردست قومی فسادات برپا ہوگئے تھے، اور میں ان کی وجہ سے بہت پریشان تھا۔ لیکن میری اس پریشانی میں مزید اضافہ کررہے تھے خراب افسانوں پر لکھے گئے وہ تجزیاتی مضامین جو افسانوں پر علامت کی تہمت رکھ کر انھیں ہر اعتبار سے اچھا اور کامیاب ثابت کرنا چاہتے تھے۔ ظاہر ہے نقاد سمینار میں افسانوں کے لتّے لینے کے لیے مدعو نہیں کیے گئے تھے۔ اس وقت مجھے یہ احساس ہورہا تھا کہ اردو کے طالب علموں کے لیے یہ مضامین کیسے گمراہ کن ثابت ہوسکتے ہیں۔ طالب علم بار بار افسانہ پڑھے گا، بور ہوگا، بال نوچے گا اور بالآخر خود ہی کو ملزم ٹھہرائے گا کہ فتور اس کی فراست کا ہے کہ اسے افسانہ میں وہ فنی اسرار اور معنوی ابعاد نظر نہیں آرہے جو نقادوں کی جوہر شناس نظروں نے ڈھونڈ نکالے ہیں۔ وہ احساس کمتری کا شکار ہوگا اور پھر زبردستی افسانہ سے لطف اندوز ہونے کے لیے ایک تپسوی کی طرح کیلوں کے تختہ پر دراز ہوجائے گا۔ اور یہ سب محض اس لیے ہوگا کہ نقاد نے افسانے کو بطور سمینار کے مدعو نقاد کے پڑھا ہے، بطور قاری کے نہیں پڑھا۔ افسانے کے بے جان اور بے کیف ہونے کا قاری کا احساس سچا ہے۔ اس کے اعصاب، افسانے کی طرف اس کے ذہن کی اوّلین لرزشیں اسے بتادیتی ہیں کہ افسانہ نگار افسانوی تخیّل کی نعمت سے محروم ہے۔ افسانہ ایک غیر تخیلی تحریر ہے، پھوہڑ نثر ہے، افسانہ نگاری کے آرٹ کا پرورژن ہے۔ ایک FAKE افسانہ میں لسانی اور معنوی محاسن کی تلاش خود نقاد کی شخصیت کو FAKE بناتی ہے۔ لیکن جیسا کہ ہوتا آیا ہے یہاں بھی جھوٹ سچائی کو الجھن میں ڈالتا ہے اور کھوٹا سکّہ کھرے سکّہ کو باہر نکالتا ہے۔

ایک سمینار میں محمود ہاشمی نے کہا تھا کہ وارث علوی دراصل بسٹ سیلرز قسم کی ناولیں پڑھتے رہتے ہیں۔ میں خاموش رہا کیونکہ میں کون سے عظیم فنکاروں کو پڑھتا رہا ہوں، اس کا بیان چاہے جتنا منکسرانہ ہوتا، بڑبولا پن ہی معلوم ہوتا۔ میں کرم کتابی نہیں ہوں کتابوں کا عاشق ہوں، ادب کا وہ عیاش جو عیاشی کے آداب جانتا ہے۔ ادب میرے لیے نہ وقت گزاری ہے نہ عقدہ کشائی، اسی لیے تفریحی ادب سے بھی اتنا ہی دُور رہتا ہوں جتنا چیستانی ادب سے۔ بازاری عورت اور صبر آزما بیوی دونوں سے معشوقِ طرحدار مختلف ہوتا ہے اور میں اس کی اداؤں کو پہچانتا ہوں۔

وضاحتی کتابیات (جلد دوم) مرتبہ گوپی چند نارنگ اور مظفر حنفی میرے سامنے ہے۔ ۱۹۷۷-۷۸ء میں، اس کتاب کے مطابق لگ بھگ ۱۹۲ ناول شائع ہوئے ہیں۔ کرشن چندر کے ''اس کا بدن میرا چمن'' قسم کے دوچار تفریحی ناولوں کے علاوہ مرزا رسوا کے دو ناولوں کے نئے اڈیشن ہیں۔ پھر قرۃ العین حیدر کا کارِ جہاں دراز ہے'' کی جلد اوّل ہے۔ ان تین ناموں کے علاوہ باقی سب کے سب نام تفریحی ناول نگاروں کے ہیں۔ مثلاً گلشن نندہ، اے آر خاتون، عفت موہانی، دیبا خانم، عطیہ پروین زبیدہ خاتون، رضیہ بٹ، نسیم انہونوی وغیرہ وغیرہ۔ ظاہر ہے وضاحتی کتابیات فہرست کتب نہیں ہوتی کہ جو کچھ کوڑا کرکٹ چھپا اسے شمار میں لیا جائے۔ لیکن مرتّبین بھی کیا کرتے کہ بصورت دیگر ناول کا باب کورا رہ جاتا۔ لہٰذا تفریحی ناولوں کا ذکر بھی ادبی ناولوں کے طور پر کرنا پڑا۔ نارنگ کی افسانہ کی بوطیقا وضاحتی ناول کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وضاحتی کتابیات میں جو نان آرٹ ہے اسے کتاب میں شامل

کرنا پڑا۔ لگ بھگ یہی حال افسانے کے باب کا ہے۔

میں اگر صرف اُردو پڑھتا رہتا تو یہ ممکن ہے کہ بطور نقاد کے مجھے بہت سے فوائد حاصل ہوتے۔ وہ تمام وقت جو میں نے مغربی ناول، افسانہ اور ڈراما پڑھنے میں غارت کیا، عروض، قوائد، لسانیات، علمِ بیان، رس سدّھانت اور اردو فارسی شاعروں کے سیکڑوں دواوین کے مطالعہ میں صرف ہوتا۔ اس طرح میں شعریات کی مشرقی روایت سے زیادہ واقف ہوتا۔ یہ تمام چیزیں مجھے ایک جید عالم اور بڑا نقاد بننے میں معاون ثابت ہوتیں۔ لیکن میرے حوصلے اتنے بلند نہیں تھے۔ ادب کا مطالعہ میرے لیے وادیٔ گل کا تماشا تھا اور میں اپنی گل چینی پر قانع تھا۔ ایسے آدمی کے لیے اردو فکشن کا دامن چند ہی برسوں میں تنگ ہو جاتا ہے۔ اردو میں ناول، افسانہ اور ڈراما کی پیداوار اتنی نہیں ہے کہ اس پر گزر بسر ہو سکے۔ جب ہم عام قاری کی بات کرتے ہیں تو یہ بھول جاتے ہیں کہ اردو پڑھنے والوں کا ایک بہت بڑا طبقہ ایسا ہے جو صرف اُردو پڑھتا ہے۔ کیا ہم اتنا افسانوی ادب تخلیق کرتے ہیں جو قارئین کے اس طبقے کی پیاس بجھا سکے۔ صاف بات ہے نہیں کرتے ہیں اور اُن کے لیے عامیانہ اور مقبول ناولوں کے ڈھیر لگاتے ہیں۔ لیکن قارئین کا جو طبقہ اس وقت پیش نظر ہے وہ عامیانہ ناولیں پڑھنے والا نہیں ہے۔ وہ ادبی ناولیں چاہتا ہے۔ یہ طبقہ ناول کے آرٹ میں تجربات کو بہت پسند نہیں کرتا۔ ناول کا قاری عام طور پر دقیانوسی ہوتا ہے اور نہیں چاہتا کہ اٹکل، مشکل اور چیستانی تجربات اس کے لیے صبر آزما ثابت ہوں۔ اسی لیے انگریزی میں دوئم درجہ کے ناولوں کی بھی ایک مستحکم روایت ہے۔ ہر ناول شاہکار نہیں ہوتا اور نہ ہی ہر بڑے ناول نگار کی ہر تخلیق اوّل درجہ کی ہوتی ہے۔ اس لیے بے شمار ایسے ناول لکھے جاتے ہیں جو ادبی ہوتے ہیں، دلچسپ ہوتے ہیں، اور زبان و بیان، قصہ گوئی، کردار نگاری، نفسیاتی اور اخلاقی بصیرت کی ایسی خوبیاں لیے ہوتے ہیں جو اعلا ناولوں کی مماثل ہوتی ہیں۔ اس کے باوجود وہ اوّل درجہ کی تخلیق نہیں بن سکتے۔ یہی دوئم درجہ کی روایت کی تشکیل کرتے ہیں۔ ناول کا قاری چونکہ قلزم آشام ہوتا ہے اس لیے وہ اس روایت پر تکیہ کرتا ہے۔ اس کی پیاس بجھتی رہے تو وہ تجرباتی اور مشکل ادب پر دماغ ریزی سے گھبراتا نہیں۔ ادبی ناولوں کے پڑھنے والے اسی طبقے کے سبب ناول مارکٹ کی چیز بنتا ہے۔ قاری ناول خریدتا ہے اور ناول نگاری ذریعۂ معاش بنتی ہے۔

قارئین کے اسی طبقے کے لیے پریم چند بیدی، منٹو، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے ناول اور افسانے لکھے۔ اسی طبقے کے لیے عسکری نے فلابیر اور ستاں دال کی ناولوں کے ترجمے کیے۔ ایک زمانہ تھا جب اعلا ترین ناولوں کے تراجم کی ہمارے یہاں ریل پیل تھی۔ قارئین کا یہ طبقہ آج بھوکوں مر رہا ہے۔ انگریزی وہ پڑھتا نہیں۔ تراجم ہوتے نہیں، روایتی افسانہ دم توڑ چکا ہے اور پڑھنے کے لیے یا تو بسٹ سیلرز رہ گئے ہیں یا بے کیف اور بدہیئت تجرباتی یا تمثیلی افسانے۔ چنانچہ وہ ادب پڑھنے کی بجائے دوسری تفریحات تلاش کر لیتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید افسانہ کا کوئی قاری ہے ہی نہیں۔ اسے وہی لوگ پڑھتے ہیں جو خود افسانہ نگار بننے کے حوصلے رکھتے ہیں یا بطور نقاد کے یا خطوط نویس کے ادب میں آنا چاہتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو میں ادب کا بےلوث قاری نہیں سمجھتا۔

بےلوث قاری بے لاگ ہوتا ہے۔ وہ دوسروں کو خوش کرنے کے لیے نہیں خود کو خوش کرنے کے لیے

ادب پڑھتا ہے اور جو ادب اسے خوش نہیں کرتا اسے نظر انداز کر دیتا ہے۔ اگر نقاد داستانیں پڑھتا ہے تو اس کے سامنے ایک مقصد ہوتا ہے داستانوں پر کتاب لکھنا۔ ایسے مقاصد پارینہ اور فرسودہ کتابوں کے مطالعے کو بھی دلچسپ بناتے ہیں۔ نقاد کو اس کے مطالعے کا پھل ملتا ہے۔ قاری نقاد کی کتاب پڑھ لے گا لیکن داستانیں نہیں پڑھے گا کیونکہ اس کا مطالعہ مقصدی نہیں شوقیہ ہے اور اسی لیے وہ اپنے انتخاب میں آزاد ہے اور ان کتابوں پر وقت برباد کرنے کے لیے رضامند نہیں ہوتا جو جدید ذہن کے لیے دلچسپی کھو بیٹھی ہیں۔

ادب شوق فضول سہی لیکن بقول آڈن وہ چند چیزیں جن کے لیے آدمی اپنی جان کی بازی لگا دیتا ہے، اُن میں اس کا شوق فضول بھی شامل ہے۔

تخلیقی اور تخیلی صلاحیت عطیہ، خداوندی ہے۔ یہ بہت عام بھی نہیں۔ وقت کا سفاک ہاتھ چند نام چن لیتا ہے جو جاوداں ہو جاتے ہیں، باقی دو چار دہائیوں میں بھلا دئے جاتے ہیں۔ اکثریت کے لیے تو رسالوں کے صفحات ہی ان کا مدفن بنتے ہیں۔ لکھنے والوں کے پندار کی شکست کے لیے ادبی تاریخ کے وہ اوراق کافی ہیں جن میں خاقانیٔ عصر ساحلِ وقت پر شکستہ جہازوں کی مانند پڑے ہوئے ہیں۔ یہ نظارہ ہی ہیچ مقداری کے احساس کے لے کافی ہے۔ اسی لیے فنکاری جذبۂ بے اختیارِ شوق ہے۔ ایک ایسی اندرونی تخلیقی لگن، اندھی جبلّت کا وہ فشار جس کے سامنے آدمی بے دست و پا ہے۔ فنکاری جنون ہے، پر جلال خبط ہے، کیمیا کی تلاش کا پاگل کر دینے والا جذبہ، وہ پراسرار عمل جو الفاظ کو منتروں میں منقلب کر کے نئی دنیائیں خلق کرتا ہے۔ بہت کم لوگ اس مقام پر پہنچ سکتے ہیں۔ زیادہ تر تو اپنے شعبدے دکھا کر رخصت ہو جاتے ہیں۔ تخلیق کے اس عظیم جذبہ کے بغیر بڑی نظمیں، بڑی ناولیں اور بڑے ڈرامے نہیں لکھے جا سکتے۔ تخلیق کا یہ جذبہ اتنا شدید اور طاقتور ہوتا ہے کہ جب تک فنکار اپنے اندر کے آسیب کو باہر نہیں نکالتا اسے چین نہیں آتا۔ فنکار کے لیے راہبانہ تیاگ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ تخلیق کی جن ان دیکھی ان جانی اور اندھی قوتوں کے بھنور میں وہ گھرا ہوتا ہے وہاں ساحل کی سبک ساری اور عافیت کا اسے خیال ہی نہیں آتا۔ وہ آرٹ کے لیے زندگی کا تیاگ نہیں کرتا بلکہ آرٹ ہی اس کی زندگی بن جاتا ہے۔

نقاد کی مصیبت یہی ہے کہ وہ فنکاری سے واقف ہوتا ہے۔ وہ آرٹ اور نان آرٹ کے فرق کو جانتا ہے۔ وہ شاعر اور ناشاعر میں تمیز کر سکتا ہے۔ اور تک بندوں کے لیے چاہے وہ نثر کے ہوں یا نظم کے اس کے دل میں کوئی ہمدردی نہیں ہوتی۔ وہ تخلیق کے جنون اور لکھنے کی بیماری میں تفاوت کر سکتا ہے۔ ایک کیڑا ہوتا ہے جو لکھنے والوں کے ذہن میں سرسراتا ہے اور اس کے لعاب سے وہ میٹھی خارش پیدا ہوتی ہے جو صرف قلم گھسنے سے راحت پاتی ہے۔ یہ کیڑا آدمی کو کسی کام کا نہیں رکھتا۔ نہ وہ زندگی سے لطف لے سکتا ہے نہ ادب سے۔ اوسط درجہ کی چیزیں لکھنے کے لیے وہ اعلا ادب تک پڑھنا چھوڑ دیتا ہے۔ یہ لکھنے والے ادب کے ایک عام قاری سے بھی گئے گزرے ہوتے ہیں۔ عام قاری ادب کو بھوگتا ہے، عظیم فن پاروں کی دنیا میں جیتا ہے اور خلّاق ترین ذہنوں کی صحبت اسے میسّر ہوتی ہے۔ اس کے ذہن کی دنیا نگارنگ تصویروں کا نگارخانہ ہوتی ہے۔ ذہن کی ایسی بزم آرائیوں سے لکھنے والا محروم ہوتا ہے۔ وہ تخلیق کے کرب میں نہیں بلکہ لکھنے کی اذیت میں جیتا ہے۔ وہ اپنی انا کا غلام ہوتا ہے۔ رشک وحسد کا مارا ہوتا

ہے۔اپنی شناخت کے لیے ہاتھ پیر مارتا رہتا ہے۔اور یہ سب عذاب محض اس لیے جھیلتا ہے کہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اندازہ کیے بغیر، اس نے ایک روگ پال لیا ہے جس نے ایک نارمل آدمی کی زندگی اس پر حرام کردی ہے۔

قاری یہ روگ نہیں پالتا۔ وہ خوش ہے اپنی کتابوں کی حرم سرا میں۔ وہ مگن ہے تخیل کی تراشی ہوئی جادوگری میں۔اسے اپنی انا کی مدھم لالٹین جلانے کی ضرورت نہیں کیونکہ اس کا اندرون چراغاں ہے خلاق دماغوں کے قمقموں سے۔ وہ رشک وحسد کا مارا نہیں کہ ادب وہ خزانہ ہے جو سب کی دسترس میں ہے اور اس سے فیض یاب ہونے کے لیے کسی فضیلت کی ضرورت نہیں، صرف تیاری شرط ہے۔ خاطر نشاں رہے کہ ادب کا مطالعہ اکتسابِ علم بھی نہیں کہ عالمانہ بحث کے دروازے کھولے۔ طوائفوں، موچیوں، اڈلٹری، اور جوان ہوتی لڑکیوں کی نفسیات پر لکھے ہوئے افسانے پڑھ کر آدمی عالم کیسے ہوسکتا ہے۔ چنانچہ ادب کا قاری دانشوری کے پندار کی تسکین بھی نہیں کر پاتا۔ اگر ادب کے ذریعہ تہذیب نفس کے کوئی معنی ہیں تو یہی کہ آدمی غیر شعوری طور پر اپنے باطن کو بدلتا چلا جاتا ہے۔ اور اس کی ہمدردیوں کے آفاق وسیع ہوتے جاتے ہیں اور زندگی کے غم ونشاط کا عرفان اسے فکرونظر کی کشادگی سے مالا مال کرتا ہے۔

ایک نظر سے دیکھیں تو ادب کے جس قاری کی ہم بات کر رہے ہیں وہ ہمارے زمانہ میں شاعری کا نہیں بلکہ نثری اصناف کا پیدا کردہ ہے۔ دورِ جدید میں شاعری کا چلن ویسے بھی کم ہوگیا اور ہمارے یہاں شاعری غزل کی ہم معنی بن کر رہ گئی اور غزل نے ایک طرف تو مشاعرے برپا کیے اور دوسری طرف غزل گانے والوں کی محفلیں۔ دونوں سماعی مشغلے ہیں اور لٹریچر تحریری چیز ہے جو تخلیہ کی فعال ذہنی سرگرمی ہے۔ میری بات کو آپ غلط معنی نہ پہنائیں تو میں یہ کہنے کی جرائت کروں گا کہ غزل گو شاعروں کے وہ طائفے جو ہر شہر اور ہر قریہ میں بکھرے پڑے ہیں، ان میں بھی بہت کم لوگ ایسے نظر آئیں گے جو صحیح معنی میں ادب کے قاری ہوں۔ یہ شاعر مشاعرہ پڑھتے ہیں ادب نہیں پڑھتے۔ادب کا کیا ذکر شاعری میں بھی ان کا مطالعہ اگر ہے تو صرف زبان کے استادوں کی غزلوں تک محدود ہے۔ اکثر وبیشتر تو وہ ان شعروں پر ہی گزارا کرلیتے ہیں جو مشاعرے میں ایک دوسرے کی نذر کیے جاتے ہیں۔نظمیہ شاعری اُن کے نزدیک تراویح کی وہ نمازیں ہیں جو نثر کے روزے معاف کرانے کے عوض اُن کے گلے پڑگئی۔ صاف کہتے ہیں کہ نظم اُن سے نہیں پڑھی جاتی۔ راشد اور اختر الایمان کی شاعری ان کے لیے دکنیات کی قسم کی کوئی چیز ہے، یعنی اُردو زبان کا ایسا جدید روپ جو قدیم روپ ہی کی مانند ''تغزل'' کے کام نہیں لگتا۔ جس طرح عورت پر حکمرانی کے لیے مرد کا شوہر ہونا کافی ہے اسی طرح شاعری پر حکمرانی کے لیے صرف غزل گو ہونا کافی ہے۔ آپ ایک تخلص رکھ لیجیے اور مشاعرے میں دو بول پڑھ لیجیے اور آپ شعروادب کے نوشہ ہیں۔ آپ جناب بھی ہیں اور صاحب بھی، جب کہ ادب کا عام قاری اس تخلصی صاحبیت سے محروم رہتا ہے۔ غیر زبان اور اپنی زبان کے لوگ اُردو ادب کو ان ہی صاحبوں کے کلام سے جانتے ہیں۔ مشاعروں کے ریکٹ نے ایسے بہت سے شاعروں کو پیدا کردیا ہے جو دوسروں سے غزلیں لکھوا کر پڑھتے ہیں۔ مشاعروں کے ذریعہ نہ صرف عوامی مقبولیت حاصل ہوتی ہے بلکہ حکومت کی سرپرستی بھی۔ وزیروں کا شعروادب سے کچھ بھی لینا دینا نہیں

ہوتا اس لیے کچھ بھی لیے دیے بغیر جب وہ اقلیت یا اقلیت کی زبان کی سرپرستی کرنا چاہتے ہیں تو اپنے قدوم میمنت لزوم سے مشاعروں کو نوازتے ہیں۔ وزیر آتے ہیں تو اُن کے ساتھ اخباری رپوٹر بھی آتے ہیں اور ٹی وی کے کیمرے بھی۔ شاعر کو شہرت، مقبولیت دولت اور اہلِ اقتدار کی سرپرستی ملتی ہے۔ چلیے اور کچھ نہیں تو اس سے بھی اردو کی چہل پہل قائم ہے۔ مشاعرے تو ہوتے ہیں، ورلڈ اردو کانفرنسیں تو ہوتی ہیں۔ جشن تو منائے جاتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر شہر اور ہر گانو میں اُردو کا نام ان ہی غزل گویوں کی وجہ سے زندہ ہے۔ وہ نہ ہوں تو لوگ یہ بھی بھول جائیں کہ اردو زبان ہے کس چڑیا کا نام۔ اس اعترافِ حقیقت کے بعد میں پھر اس حقیقت کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں کہ غزل کا شاعر اردو ادب کا قاری نہیں ہوتا۔ اس کے لیے صرف غزل کا شاعر ہونا کافی ہے اور اس حیثیت میں اسے اتنی مراعات حاصل ہوتی ہیں کہ ادب پڑھنے کی اسے ضرورت نہیں رہتی۔ غزل اس کی کل کائنات ہے اور اس کائنات کے باہر..... ادب، آرٹ، کلچر، نظم، ناول، ڈراما، افسانہ، تنقید، وہ مکروہات ہیں جن کے لیے غزل سراؤں کے پاس نہ وقت ہوتا ہے نہ ان میں دلچسپی۔ ادب ان کی کل وقتی سرگرمی نہیں۔ ان کا زیادہ وقت مشاعروں کی دوڑ بھاگ میں صرف ہوتا ہے۔ مطالعے کے لیے انھیں جس ذہنی یکسوئی کی ضرورت ہے وہ کم ہی میسّر آتی ہے۔ شاعروں پر کتابیں لادنا گھوڑے پر گھاس لادنے والی بات ہوگئی ہے۔ نقاد مجنوں کی ساس تو ہیں نہیں جو شاعروں سے بی اے ہونے کا مطالبہ کرکے مضحکہ خیز بنیں۔ افسوس یہ ہے کہ وہی پڑھا لکھا طبقہ جہاں سے ادب کے ذہین قاری پیدا ہونے کی امید ہوتی ہے، یعنی اسکول ٹیچرس، کالج کے اساتذہ، صحافی، اور گانو گانو پھیلے ہوئے غزل کے شاعر، وہی ادب کے سنجیدہ مطالعہ سے پہلو تہی کرتا ہے اور غزل کے اشعار پر تکیہ کرکے ایک محدود اور پرفریب ادبی شخصیت کے دکھادے پر مطمئن ہوجاتا ہے۔ میرا مقصد شعر گوئی کی قدر گھٹانا نہیں ہے۔ نہ ہی میں چاہتا ہوں کہ صرف گنے چنے یا منتخب روزگار لوگ شاعری کرتے رہیں۔ کوئی نہیں جانتا کہ کس میں تخلیق کا جوہر پنہاں ہے تاوقتیکہ مشقِ سخن اور فکرِ سخن کی کٹھن منزلوں سے گزر کر وہ اپنا طرزِ سخن نہیں پاتا۔ لیکن تخلیق کا یہ کام ایک معتبر شعری، فکری اور ادبی سرزمین میں ہونا چاہیے۔ جس زبان میں وہ شعر کہتا ہے اس کی شعری روایات، ادبی اصناف اور اس کے علمی اور تہذیبی سرمایہ سے اسے واقف ہونا چاہیے۔ بالفرض وہ اچھا شاعر نہ بن سکا تب بھی وہ نفع میں رہے گا کہ مطالعہ کے ذریعہ وہ شعر و ادب کی دولت سے مالا مال ہوا۔ تسکین کا یہ پہلو آج کے ادبی منظر نامے میں کہیں نظر نہیں آتا۔ غزل عام مشاعرے باز شاعروں کے ہاتھوں میں تفریح کا ایک ذریعہ ہے اور چٹکلے باز اناؤنسروں نے مشاعروں کی رہی سہی ادبی اہمیت بھی ختم کردی ہے۔

جب تک شاعری سننے سنانے کی چیز تھی آہ اور رواہ سے کام نکل جاتا تھا۔ شاید اسی سبب سے ہمارے تذکروں میں تنقید نہیں ملتی۔ شاعری اور ادب جب تحریری شکل میں انفرادی مطالعے کا ذریعہ بنے، زیادہ معنی خیز، تہہ دار اور پیچیدہ بنے، ایسے ادب کی تفہیم و تحسین کے لیے تنقید ناگزیر بن گئی۔ شیکسپیر، ملٹن، کیٹس کے پیچھے تین سو سالہ تنقیدی روایت ہے جو انگریزی کے علاوہ یوروپ کی دوسری زبانوں پر پھیلی ہوئی ہے، شیکسپیر کو آپ تھیٹر میں دیکھ سکتے ہیں، پڑھ کر لطف اندوز ہوسکتے ہیں، لیکن اس کی مکمل تفہیم کے لیے، اس کی گہرائیوں کی تھاہ پانے کے لیے ان

تنقیدوں کا پڑھنا ضروری ہے جو بہترین دماغوں نے اس پر لکھی ہیں۔ ان کے حوالوں کے بغیر آپ شیکسپیر پر گفتگو نہیں کر سکتے۔ ایٹس اور ایلیٹ کی شاعری کے نکات اور جہتوں کو آپ تنقید کے بغیر نہیں سمجھ پاتے۔ دوستوو سکی، کامیو اور سارتر پر لکھی گئی تنقیدوں کے بغیر ان کی ناولوں کی فلسفیانہ جہتیں ہماری دسترس میں نہیں آتیں۔ یہی سبب ہے کہ ان فنکاروں پر جو بھی نئی کتاب آتی ہے قاری اسے پڑھنے کے لیے بے چین رہتا ہے۔ قاری اس نخوت کا مارا نہیں ہوتا جو عبدالمغنی جیسے نقادوں میں پائی جاتی ہے کہ ہر فنکار کے متعلق وہ خود فیصلہ کرنے کی طاقت رکھتا ہے۔ وہ بڑے دماغوں اور مفکروں کی قدر پہچانتا ہے اور اُن کے افکار کی روشنی سے اپنے ذہن کو منوّر کرتا ہے۔ وہ عبدالمغنی کی طرح تنقیدیں یہ فیصلہ کرنے کے لیے نہیں پڑھتا کہ آیا کیٹس بالغ شاعر تھا یا نابالغ بلکہ بصیرت حاصل کرنے کے لیے پڑھتا ہے اور بصیرت جیسے جیسے بڑھتی جاتی ہے، اور فنکار پر ہر نئی کتاب کے ساتھ اس میں اضافہ ہوتا ہے، خود رائی کا پندار ٹوٹتا جاتا ہے۔ اور آخری فیصلوں کی قطعیت پر پہنچنے کے نوشابانہ جوش کی بجائے، قاری کا ذہن فکر و احساس کی اس ملائم چاندنی میں سرخوش و سرشار رہنا پسند کرتا ہے جہاں تخیلی تجربات اپنی سریت کا حُسن منواتے ہیں اور قطعی فیصلوں کے آمرانہ غضب کی آگ برداشت نہیں کر سکتے۔

جی نہیں! کیٹس بالغ تھا یا نابالغ، جوش، فراق، مجاز، بیدی اور منٹو بڑے فنکار تھے یا چھوٹے، ایسے فیصلوں پر پہنچنے کے لیے قاری اپنا جی ہلکان نہیں کرتا۔ ''بیٹھے ہیں ذوی العدل، گنہگار کھڑے ہیں'' کی طرح کا قاری فنکاروں سے سلوک نہیں کرتا۔ وہ ہر ایک کے فن کی جدلیات کو قبول کرتا ہے اور اس کا باہوش، حیرت زدہ اور مسحور ذہن اس جدلیات کی جولانگاہ ہوتا ہے۔ یہ فیصلوں پر پہنچنے کے اعصابی تناؤ سے بالکل مختلف چیز ہے۔ نقاد کے اندر رہا ہوا یہ قاری جتنا جاندار ہوگا تنقید موکلانہ چالاکیوں، حاکمانہ فیصلوں اور فقیہانہ فتوؤں سے محفوظ رہے گی۔

تو میں عرض یہ کر رہا تھا کہ ادب کے جس قاری کو جدید نثر اور اس کی اصناف نے پیدا کیا وہ شاعری کے قاری خصوصاً ہمارے مشاعروں کی غزلیہ شاعری کے دل دادگان سے مختلف تھا۔ غزل کی مانند افسانے کو مشاعرے کے پلیٹ فارم سے اَن پڑھ سامعین کے سامنے داغا نہیں جا سکتا تھا۔ اسے تنہائی میں بیٹھ کر پڑھنا پڑتا تھا۔ کم از کم قاری کا پڑھا لکھا ہونا ضروری تھا۔ افسانے میں لفظوں کے الٹ پھیر، مضامین کی تکرار، تقلید، فرسودگی پیش پا افتادگی کی اتنی گنجایش نہیں تھی جتنی کہ غزل میں، بلکہ یہ چیزیں جو غزل کے لیے قندنبات تھیں، افسانہ کے لیے زہر ہلاہل ثابت ہوتیں۔ غزل کو تو شاعر کا ترنم، مغنی کا نغمہ یا خود شعر کا عروض و آہنگ جس کی اپنی ایک HYPNOTIC کیفیت ہوتی ہے۔ سنبھال لیتا۔ افسانے کو تو اپنے ہی پیروں پر چلنا پڑتا تھا۔ اس میں اگر تازگی، نُدرت، ایجاد، بصیرت، زبان و بیان کا حُسن، کہانی کی دروبست، کردار کی پیش کش، فضابندی، جزئیات نگاری، فلسفیانہ سوجھ بوجھ، نفسیاتی گہرائی، سماجی اور اخلاقی مسائل کا عرفان، گردوپیش کی دنیا کا عکس، تصویر کشی، امیج سازی، علامات اور اساطیر کا استعمال، اور زبان کے کھردرے پن سے لے کر پرکیف غنائیت تک کی پہنائیاں نہ ہوں، تو افسانے کی قیمت چونّی کی رہ جاتی ہے جو چونّی مارکہ رسالوں میں چھپ کر ان ہی غیر تربیت یا

فتہ لوگوں کی ذہنی تفریح کا باعث بنتا ہے جو مشاعروں مجروں اور قوالیوں کی محفلیں گرماتے ہیں۔

ناول، افسانے اور ڈرامے کا قاری شاعری کے مقابلہ میں نثر کا دل دادہ ہونے کے سبب تنقید میں جن علوم کا ذکر ہوتا ہے مثلاً تاریخ، فلسفہ، نفسیات، عمرانیات وغیرہ کی طرف زیادہ مائل ہوا، وہ علوم جن کا خصوصی طور پر شاعری کے ساتھ تعلق تھا مثلاً عروض، قوائد، صنائع بدائع، علمِ بیان، لسانیات وغیرہ مجر اور تدریسی بنتے گئے اور پنڈتائی کے سبب ہندستان کا رس ناٹیہ اور سدّھانت شاستر ہو یا عربی فارسی کا علم بیان، جدید قاری اور نقاد کے لیے زیادہ کارآمد ثابت نہ ہوا۔ وہ نقاد جو ان علوم یں دلچسپی رکھتے تھے وہ بھی اُن میں نئی روح پھونک نہ سکے۔ دراصل فکشن، ڈراما اور شاعری کی مغربی تنقید نئے تصورات اور پیمانوں کو لے کر آئی تھی اور وہ ادب انسان اور زندگی کو ایک ایسے نئے تناظر میں دیکھ رہی تھی جہاں قدیم مشرقی تصورات از کار رفتہ اور فرسودہ نظر آتے تھے۔ ہمارے زمانہ میں نثر ان تمام افکار و خیالات کی بازی گاہ تھی اور اسی لیے افسانہ کا قاری غزل کے عاشقوں کی بہ نسبت زیادہ ہوش مند، باشعور اور زیرک بنتا گیا۔ ذہن کی یہی رنگارنگ تربیت اسے نظمیہ شاعری کی طرف لے گئی کیونکہ غزل کے مقابلہ میں نظم زیادہ پہلودار، ماجرائی، وارداتی، ڈرامائی اور PARADOXICAL ہوتی ہے۔ جدید نظم چونکہ مشکل تہہ دار، پیچیدہ اور مبہم تھی، اس لیے گہرا مطالعہ چاہتی اور قاری ان مضامین کو بھی دلچسپی سے پڑھتا جو ان کی تفہیم اور تحسین میں لکھے جاتے۔ یہ مضامین غزل کی رسمیہ تنقید کے مقابلے میں فکر و احساس کے وسیع تر منطقوں کا احاطہ کرتے۔ چونکہ ہمارے پس ماندہ ملک کی کوئی بھی علاقائی زبان اس قدر ثروت مند نہیں تھی کہ وہ قاری کی بڑھتی ہوئی ضروریات کو پوری کر سکے، اس لیے دوسری زبانوں کے اعلاترین ناولوں، افسانوں، اور ڈراموں کے تراجم بھی کثرت سے ہونے لگے جو سمندِ شوق کے لیے تازیانہ بنے اور ذوقِ تجسس قاری کو دوسری زبانون کے مطالعہ کی طرف لے گیا۔ وہاں اس نے شعر و ادب کے ایسے مظاہر دیکھے کہ مبہوت اور مسحور ہو گیا۔ اجنبی زبانوں کے ادب خصوصاً شاعری اور ڈرامے کا مطالعہ آسان نہیں تھا۔ لیکن شوق اور لگن اتنی شدید تھی کہ وہ محض ادب کا قاری نہ رہ کر ایک پرجوش اور محنتی طالب علم بن گیا۔ ذوقِ ادب ایک ایسے شغف میں بدل گیا جو اس کی زندگی کا اوڑھنا بچھونا تھا۔ اب اس کی دسترس میں مشرق و مغرب کے قدیم و جدید فن پارے تھے۔ اس کی ذہنی دنیاؤں کی ثروت مندی کا نہ اا ور تھا نہ چھور۔ وہ کتابوں کا عاشق، مطالعہ کا رسیا، جہانِ افکار کا مہم جو، تخیّل کی کرشمہ سازیوں کا شاہد، اور آرٹ کی طلسماتی دنیاؤں کا سیاح تھا۔ اس کا ذہن نغموں کا رنگ محل، تصویروں کا نگار خانہ، کرداروں کا رنگ منچ اور بتانِ آذری کا سومنات بنا۔ اس نے سنی لفظوں کے چھنکنے کی کنواری آواز، زبان کے جل ترنگ کا سرمدی نغمہ اور بیان کے آہنگ کا پُراسرار سنگیت۔ اس نے دیکھا وہ سماں جب زبان کی وادیوں میں بیان کی بہاریں خیمہ زن ہوتی ہیں، جب علامتوں کے ٹمٹماتے ستارے افسانوی فضاؤں کو نیم روشن نیم تاریک دھندلکوں میں ملفوف کرتے ہیں اور جب استعاروں کی دھنک کھل کر اسالیب کو رنگ کا فشار بناتی ہے۔ وہ جانتا ہے لفظ کیسے گنجِ معانی بنتا ہے، معنی کے موتی کو تخیّل کی کرن کیسی نزاکت سے چھوتی ہے، اور سفید کاغذ کے سیاہ حروف کیسے جگمگاتے شہروں، خاموش دیہاتوں، افسردہ شاموں، چلچلاتی دوپہروں، گلیوں، بازاروں اور گھروں

کے بولتے مرقعوں میں بدل جاتے ہیں جی ہاں! وہ آرٹ کے جادو، ادب کی بصیرت اور پردۂ سخن کے اسرار سے واقف ہے۔

ادب کا یہ قاری شاعری اور غزل کا پیدا کیا ہوا نہیں ہے، بلکہ جسے بلند جبیں نقاد تھرڈ کلاس صنفِ ادب کہتے ہیں، یعنی افسانہ کا پیدا کردہ ہے۔ نوعمری کا وہ زمانہ جب کہ وہ ادب کی سرحد میں پہلا قدم رکھتا ہے، شاعری کے لیے سازگار نہیں ہوتا کہ شعری تخلیقات اپنے دقائق، مشکلات، اور زبان و بیان کی نادرہ کاری کے سبب جس ذہنی پختگی، متانت اور نکتہ سنجی کی متقاضی ہوتی ہیں وہ سوائے معدودے چند کے سب کو حاصل نہیں ہوتیں۔ پھر نوعمری کا زمانہ عالمِ رنگ و بو کی شناسائی اور دریافت کا زمانہ ہوتا ہے اور یہ کام ناول اور افسانہ شاعری سے بہتر طور پر کرتے ہیں۔ ہر آدمی ایک بند کتاب ہے اور ناول نگار ہی کتاب کھولتا ہے۔ ہر آدمی ایک ورقِ سادہ ہے، افسانہ نگار اسی ورق پر افسانہ لکھتا ہے۔ انسان کے ظاہر اور باطن کی ان دیکھی ان جانی دنیاؤں کی دریافت ایک مہم سے کم ثابت نہیں ہوتی۔ یہ ذہنی مہم جوئی اس نشہ سے الگ چیز ہے جس میں غزل کا رسیا بالم ہر شعر کے افیونی ہلکورے میں جھولتا رہتا ہے۔ یہ کوئی حیرت کی بات نہیں کہ اردو کے ہزاروں غزل گو شاعر اور ان کے لاکھوں سننے والے ذہنی نشونما کی کوئی نشانی نہیں رکھتے۔ وہ جہاں چوبیس سال کی عمر میں تھے چوسٹھ سال کی عمر میں بھی وہیں رہتے ہیں۔ وہی اساتذۂ سخن کے فرسودہ لطیفے، اصلاحاتِ سخن کی پارینہ باتیں، صحتِ زبان صحتِ قوانی اور عروض کی بے ثمر اور بے کیف دقیقہ سنجیاں، ایک ایسے محدود اور مخصوص حلقہ کی نشان دہی کرتی ہیں جس کا عام ادبی کاروبار سے کوئی سروکار نہیں۔

اُردو ادب کا یہ قاری آج آہستہ آہستہ معدوم ہو رہا ہے اور اسے ختم کرنے میں سب سے بڑا ہاتھ جدید افسانے کا ہے۔ دنیائے افسانہ اس کے لیے اجنبی بن گئی ہے۔ افسانہ اس کی زندگی کا جز نہیں رہا۔ اس کے بک شیلف پر انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے بعد کسی اور افسانہ نگار کے مجموعے نظر نہیں آئیں گے۔ ایک اور نام محمد منشایاد کا اضافہ کر لیجیے، پھر خلا ہی خلا ہے۔ دوسروں کے یہاں بہت ہوا تو ایک آدھ قابلِ برداشت افسانہ مِل جائے گا۔ لیکن افسانہ نگاری غزل گوئی نہیں ہے کہ ایک شعر بھی اچھا نکل آیا تو غزل پر عرق ریزی رائگاں نہیں گئی۔ ہمارے یہاں تو نہیں لیکن دوسری زبانوں میں ناول اور افسانوں کا رشتہ قاری سے براہِ راست ہونے کے سبب ناول اگر مارکیٹ میں ناکام ہوتا ہے تو دوسرے ناول کے لیے ناول نگار کو پبلشر نہیں ملتے۔ جدید افسانے کا کوئی مارکیٹ نہیں ہے کیونکہ اس کے خریدار نہیں ہیں۔ رسالوں میں جنم لینا اور رسالوں میں دفن ہونا جدید افسانہ نگاروں کا مقدر ہے۔ البتہ اکادمیوں کے قائم ہونے کے بعد بہت سوں کو کتابوں کا کفن بھی مِل جاتا ہے۔ جہاں تک رسالوں کا تعلق ہے اردو میڈیوکریٹی پر قناعت کر چکی ہے۔ اوسط رسالہ میں اوسط ذہن کا آدمی اوسط درجہ کے افسانہ نگار یا شاعر پر مضمون لکھ کر سب کو اوسط درجہ کی خوشی بہم پہنچاتا ہے۔ چھوٹے رسالوں میں بڑے نام بھی نظر آتے ہیں لیکن اپنی ایسی نگارشات کے ساتھ جو رسالہ کا وزن نہیں بڑھاتیں اور بڑے ناموں کی قدر کم کرتی ہیں۔ نئے نقاد ادب میں ان مضامین کے ذریعہ آنا چاہتے ہیں۔ جو انھوں نے ان افسانہ نگاروں پر لکھے ہیں جنھیں ادب

اپنے دائرے سے خارج کر چکا ہے۔ میڈیوکریٹی ہمیشہ خود فریبی پر پلتی ہے۔ اسے کبھی زندگی اور ادب کی TRIVIALITIES کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ اپنے پندار کی تسکین کے اسفل جذبہ پر دنیائے ادب کی بیکراں مسرّتوں کو قربان کردیتی ہے۔ میڈیوکریٹی قلم گھسیٹوں کا ایک ایسا حلقہ بناتی ہے۔ جس میں انبساط اور نشاط کا سرچشمہ شعروادب نہیں رہتے بلکہ خراب چیزوں پر باہمی مدح وتحسین کا وہ پرفریب سلسلہ ہوتا ہے جو نرگسی شخصیت کے اندرونی بگاڑ کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ایک معنی میں میڈیوکریٹی ادب کا نہیں بلکہ نفسیات کا مسئلہ ہے۔ اس میڈیوکریٹی کے ساتھ ادب کے قاری کا کوئی رشتہ نہیں۔ وہ اس فریب خوردہ گروہ کا آدمی نہیں۔ نہ اسے ان کے ادب میں دلچسپی ہے نہ ان کے مسائل میں۔ نہ وہ نرگسی ہوتا ہے نہ انانیت کا مارا۔ اس کی مسرتوں کا سرچشمہ اس کی ذات نہیں بلکہ وہ عظیم فن پارے ہیں جن میں وہ اپنی ذات کو فنا کردیتا ہے۔ اس قاری کے لیے ہمارا ادب فن پارے تخلیق کرنے کی بجائے ناکارہ افسانے اور افسانہ نگاروں کے حواریوں کی لکھی ہوئی ناکارہ تر تنقیدیں پیدا کر رہا ہے۔ کیا آپ سمجھتے ہیں کہ ایک باشعور قاری اپنی فرصت کے قیمتی لمحات اس ہوکسی پوکسی کی نذر کرے گا جس پر میڈیوکریٹی چیتھڑے رسالوں میں پل رہی ہے۔

حدتو یہ ہے کہ ''شب خون'' جیسے معیاری رسالے میں جس میں ایک پورے دور کی ادبی تاریخ بکھری پڑی ہے ایسی ناکارہ کہانیاں شائع ہوئی ہیں کہ اگر ان کی اشاعت کی کوئی وجہ جواز ہوسکتی ہے تو صرف مدیرمحترم کی کشادہ قلبی ہے۔ لیکن چونکہ مدیر بھی نئے افسانہ کے پرجوش حمایتی ہیں اس لیے قاری یہی محسوس کرتا ہے کہ جو بھی افسانہ رسالے میں شائع ہوتا ہے وہ کم ازکم ایک نئی طرز کا نمائندہ ہونے کے سبب اہم ہوتا ہے۔ لیکن قاری یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ افسانہ خراب اور ناکارہ ہی نہیں بلکہ بوگس ہے۔ ''شب خون'' جیسے رسالے کے لیے ایسا سوچ بھی کون سکتا ہے کہ وہ بوگس لٹریچر اور نان رائٹرس کو ادب میں پھیلانے کا کام کر رہا ہے۔ قاری کو تو یہ کہہ کر خاموش کردیا جاتا ہے کہ اس کا فکشن کا مذاق دقیانوسی ہے، وہ تجربات سے ڈرتا ہے، علامتی ابہام، اسطوری تہہ داری، معنوی پیچیدگی اور بیانیہ کی باریکیوں کو سمجھنے کی اہلیت نہیں رکھتا۔ اور یہ سب باتیں ایک خراب افسانے کو اچھا افسانہ ثابت کرنے کے لیے کہی جاتی ہیں۔ ایک عام قاری جس ہم بگ کو دیکھ پاتا ہے اسے ہمارے نقاد نہیں دیکھ پاتے۔ اسے میں مذاق سخن کی تبدیلی نہیں کہوں گا بلکہ پرورژن کہوں گا۔

ایک بات یہ کہی جاتی ہے کہ خراب لکھنے والے اور فیشن پرست تو ہر دور میں ہوتے ہیں۔ لیکن قاری جب خراب لکھنے والوں اور فیشن پرستوں کے نام کی فہرست تیار کرتا ہے تو یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ یہ سب کے سب نام تو ''شب خون'' اور ''جواز'' اور ''الفاظ'' اور ''شاعر'' اور کونوں کھدروں میں سے نکلنے والے دوسرے رسائل میں بھی نظر آتے ہیں۔ اب اتنی جرأت تو ایک عام قاری میں کیا مجھ جیسے جلاّد میں بھی نہیں کہ پچھلے پچیس سال سے نئے افسانہ کے نام پر جو نان آرٹ بلکہ بوگس لٹریچر کا انبار جمع ہو رہا ہے اسے سوختنی قرار دوں۔ حالانکہ میں محسوس کرتا ہوں کہ اردو ادب کی نجات اسی میں ہے کہ نئے افسانہ کی گردن بے دریغ ماردی جائے۔

یہ قتل اس لیے ضروری ہے کہ اردو ادب کو اپنا کھویا ہوا قاری مل جائے۔ قاری کے بغیر ادب زندہ نہیں

رہتا اور اس قاری کو ہمیں پھر سے پیدا کرنا ہوگا۔ ظاہر ہے قاری کو پیدا کرنے کے لیے ہمیں افسانہ نگار، ناول نگار اور ڈراما نگار بھی پیدا کرنے ہوں گے۔ ادب کی تخلیقی اضاف زندہ نہ ہوں تو ادب تحقیقی، تنقیدی، تاریخی، مذہبی اور عالمانہ کتابوں کا ذخیرہ رہ جاتا ہے۔ ہمارے یہاں بیورو اور اکاڈمیاں ایسی ہی کتابیں شائع کر رہی ہیں۔ لیکن یہ کتابیں زبان کی زندگی کی علامت نہیں بلکہ موت کی نشانیاں ہیں۔ زبان کو صرف شاعر اور افسانہ نگار ہی زندہ رکھتا ہے۔ زبان جب تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کا ذریعہ نہیں رہتی تو جادو کی چھڑی کی بجائے ہاتھ کا ہتھوڑا بن جاتی ہے جو مفید اور کار آمد کام کرتا ہے، لیکن تخیلی کرشمے نہیں دکھاتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ جب زبان اپنی مرگ کے قریب آتی ہے تو پنڈت اور عالم زیادہ پیدا ہوتے ہیں۔ سنسکرت کے مرنے کے بعد بھی سنسکرت کا پنڈت نہیں مرا تھا بلکہ آج بھی زندہ ہے۔ ہتھوڑا جادوئی چھڑی سے زیادہ دیرپا ہوتا ہے، اور جب ٹوٹ جائے تو دوسرا بنایا جا سکتا ہے۔ جادوئی چھڑی ایک بار گم ہو جائے تو اسے حاصل کرنے کے لیے دوسرے ہزار جادو ٹونوں سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس کا دوبارہ ملنا بھی ایک معجزہ ہی ہوتا ہے اور آج اردو افسانہ اسی معجزے کے انتظار میں ہے ورنہ سمجھو وہ بھی مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، داستان، ناول اور ڈرامے کے پہلو میں دفن ہو گیا۔

میں سنگین کی نوک پر بھی یہ بات کہنا پسند نہیں کروں کہ ہمیں پھر سے حقیقت پسند افسانے کو زندہ کرنا چاہیے اور پریم چند کی روایت سے رشتہ جوڑنا چاہیے کیونکہ میں رولاں بارتھ کی یہ بات جانتا ہوں کہ جدید افسانہ کے خلاف آپ جو کہنا چاہتے ہیں کہیے لیکن اب بالزاک اور ڈکنس کی کہانی لکھنا ممکن نہیں۔ تو کیوں نہ ہم اپنے کام کا آغاز آغاز ہی سے کریں، پریم چند سے بھی نہیں اور پرانے قصے کہانیوں سے بھی نہیں۔ یعنی ہم اردو ادب کا قاری پیدا کریں کہ اسی قاری کے بطن سے شاعر افسانہ نگار نقاد اور ادیب کے پیدا ہونے کے امکانات ہیں۔ اور ادب کے قاری پیدا کرنے کی ہماری جو کچھ بھی امیدیں ہیں وہ اسکولوں اور کالجوں سے ہیں۔

آج سے چند سال پہلے جب میں سنتا کہ امریکا کے بعض کالجوں میں افسانہ نگاری اور تخلیقِ فن کی تعلیم بھی دی جاتی ہے تو میں ہنس دیتا کیونکہ تخلیقِ فن کا میرا پورا تصور رومانی، ماورائی اور پراسرار تھا۔ ایں سعادت بزورِ بازو نیست پر میرا ایمان تھا۔ میں ابھی بھی سمجھتا ہوں کہ نابغہ کو قدرت پیدا کرتی ہے۔ لیکن میں نابغوں کی بات نہیں کر رہا۔ انھیں تو جب قدرت کو پیدا کرنا ہوگا کرے گی، لیکن یہ حقیقت ہے کہ اردو کا نابغہ اردو جاننے والوں میں سے ہی پیدا ہوگا۔ سر دست میرا سروکار صلاحیتوں سے ہے۔ اردو افسانہ صلاحیتوں کے فقدان کا حوصلہ شکن منظر پیش کرتا ہے۔ لیکن صلاحیتوں کے فقدان کا رونا تضیعِ اوقات ہے۔ صلاحیت اگر نہیں ہے تو پیدا کرنی چاہیے۔ کم ہے تو اسے تراشنا، نکھارنا اور سنوارنا چاہیے۔ معمولی ہے تو اس پر زیادہ محنت کرنی چاہیے۔ کیا ہم یہ بات نہیں جانتے کہ تخلیقِ فن میں دس فیصد الہام ہوتا ہے اور نوے فیصد عرق ریزی۔ معمولی صلاحیتوں سے بھی لوگوں نے بڑے کام نکالے ہیں۔ اور سب سے بڑی چیز تو صلاحیتوں کی شناخت، تربیت اور نگہداشت ہے۔ یہ تنقید کا فریضۂ اوّلین ہے۔ ہم نے یہ فرض ادا نہیں کیا اور اچھی صلاحیتوں کو بھی تباہ ہوتے دیکھا۔ غلط قسم کی حوصلہ افزائی نے نہ صرف ناکارہ لکھنے والوں کے حوصلے بلند کیے بلکہ اچھا لکھنے والوں کی غلط روش کی گرفت نہ کر کے انھیں گمراہ ہونے

سے بچانہ سکے۔

صلاحیت پیدا کرنے ،صلاحیت سے کام لینے ،اور صلاحیت کی نگہداشت کرنے کی پوری ذمّہ داری اب ہماری تعلیم گاہوں پر ہے۔جس طرح طالبِ علموں سے مضمون نویسی کرائی جاتی ہے، اسی طرح اُن سے افسانہ نویسی، ڈراما نگاری، فیچر اور سکرپٹ رائٹنگ کا کام بھی لینا چاہیے۔ ریڈیو اور ٹی وی ہماری زندگی میں آئے ہیں اور رہنے کے لیے آئے ہیں۔ اُن کی خراب سکرپٹ کا علاج سوائے اس کے کچھ نہیں کہ ہم ان کے لیے اچھی سکرپٹ لکھیں۔ طاب علموں کو اچھے افسانے ناول اور ڈرامے پڑھانے چاہئیں اور ان پر کالج کی کلاسیز میں مباحث رکھنے چاہئیں۔ کالج کا نصاب ادب کے سکالر پیدا کرتے ہیں جو آگے چل کر ادب کے پروفیسر بنتے ہیں۔ ہمیں ادب کے پروفیسروں کی ضرورت ہے لیکن ان سے کہیں زیادہ افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کی ضرورت ہے کہ ادب ان کی تخلیقات سے زندہ رہتا ہے۔ مردہ ادب کی تعلیم مجاوری اور فاتحہ خوانی ہے۔ کلاسِک کے مطالعہ کے معنی ٹوٹی پھوٹی قبروں پر دیے جلانا نہیں ہے۔ یادِ رفتگاں یادِ ماضی، قبرستانوں کی سیر کا بہانہ نہیں ہیں۔ کالج کو ادارۂ تحقیق سمجھنا مخطوطات کے کیڑے پیدا کرنا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری جامعات میں تعلیم کا رومانس ختم ہو چکا ہے۔ تعلیم ذہنوں کو شگفتہ نہیں کرتی بلکہ انھیں مرجھا دیتی ہے۔ تعلیم اب سفرِ شوق، سیاحتِ افکار، عرفانِ حیات، تلاش، تجسس اور مہم سازی نہیں رہی۔ وہ مردہ افکار، مردہ اضاف، مجر تصوّرات کا بے کیف تواتر بن گئی ہے۔ پروفیسر اردو ڈرامے پر پرچہ کیا پڑھائے جب کہ عرصہ ہوا اردو ڈراما مر چکا ہے۔ تھیٹر زندہ نہیں اور طالب علم صرف فلموں اور ٹی وی سیریلوں سے واقف ہیں۔ طالب علم کے لیے ضروری ہے کہ وہ کلاس روم میں ہی ادب نہ پڑھے بلکہ کلاس روم کے باہر بھی ادب پڑھے، ادب جیئے، اور ادب میں ڈوبا رہے۔ جب ادب میں ڈراما زندہ ہوتا ہے، تھیٹر میں جان ہوتی ہے، نت نئے ڈرامے سٹیج ہوتے رہتے ہیں، نئی تحریکیں، نئے رجحانات اور میلانات پیدا ہوتے ہیں، اخباروں، رسالوں اور ڈراما میگزینوں میں نئے اور پرانے ڈراموں پر تنقیدوں، تبصروں اور مباحثوں کے ہنگامے برپا ہوتے رہتے ہیں، تو طالب علم صحیح معنی میں رنگ منچ کی دنیا میں سانس لینے لگتا ہے اور پھر وہ کلاس روم میں بھی ان ڈراموں کو شوق سے پڑھتا ہے جو تاریخ کا حصّہ بن چکے ہیں۔ بصورتِ موجودہ چند سکّہ بند باتیں ہیں جو نوٹنکی، رام لیلا، کرشن لیلا، اندر سبھا اور نسروان جی فرام جی سے چلتی چلتی اپنے حشر کو پہنچتی ہیں، اس کلاس سے جو طالب علم نکلے گا اس کے ڈرامائی ادب کے اچھے طالب علم بننے کے کیا امکانات ہیں۔

دیکھیے ادب زندہ نہ ہو تو ادب کی تعلیم بھی زندہ نہیں رہتی۔ پھر جہاں تک اردو کی تعلیم کا تعلق ہے یہ اتنا دردناک موضوع ہے کہ مجھ جیسے لوگ جو بقول باقر مہدی مضمون کو دلچسپ بنانے پر اپنی قوّت صرف کرتے ہیں، اس سے بارہ پتھر دُور ہی رہتے ہیں۔ اردو اسکولیں مسلسل بند ہوتی جا رہی ہیں۔ گجرات ہی کی مثال لیں تو دیہاتوں اور قصبوں میں اردو اسکولیں ختم ہو گئیں۔ پھر بڑے شہروں میں یعنی بھڑوچ، جونا گڑھ، بڑودہ اور سورت میں بند ہونا شروع ہوئیں اور اب وہاں اکّا دکّا اسکولوں میں غریب بچّے اردو پڑھتے نظر آئیں گے۔ احمد آباد جو اردو کا سب سے بڑا مرکز تھا، وہاں بھی اردو اسکولوں کی تعداد بتدریج گھٹ رہی ہے۔ شہر کے جن علاقوں میں تین

اسکول تھے وہاں ایک رہ گیا ہے اور اس ایک اسکول میں بھی بچّوں کی تعداد حوصلہ شکن حد تک کم ہوگئی ہے۔ سندھیوں نے ایک مستحکم تعلیمی نظام کے ذریعہ اپنی زبان اور اپنے کلچر کو بچالیا۔ ہم نہیں بچا سکے۔ اردو اسکولوں میں طالب علموں کی شرحِ اموات یا MORTALITYRATE اتنی ہولناک ہے کہ اعداد وشمار جو اپنی فطرت ہی میں بے درد اور بے حس ہوتے ہیں ان سے بھی خون کی بو آنے لگتی ہے۔ سو میں سے مشکل سے دس بچّے دسویں تک پہنچ پاتے ہیں۔ باقی بیچ کی کلاسوں میں سے اٹھ کر کام دھندوں پر لگ جاتے ہیں۔ اردو اسکولیں وہ مخدوش علاقے بن گئی ہیں جہاں ماں باپ اپنے جگر گوشوں کو بھیجنا پسند نہیں کرتے۔ جو دس بچّے دسویں پاس کرتے ہیں اُن میں سے پانچ ان ہی سکولوں میں بطور پرائمری ٹیچر لوٹ آتے ہیں۔ جو پانچ کالج پہنچ کر اردو میں ایم۔اے کرتے ہیں اُن میں سے ایک دو اردو کے لکچرار بن کر پھر اُن پانچ بچّوں کے لیے دعائے خیر کرتے رہتے ہیں جو اسکولوں کے قتل عام سے بچ کر ان تک پہنچ پائیں گے۔ اور میں چاہتا ہوں کہ یہ ٹوٹے پھوٹے اساتذہ اِن گرے پڑے بچّوں کو افسانہ نگاری کے گُر سکھائیں۔ گویا میں بھی اپنے کام کا آغاز وہیں سے کرنا چاہتا ہوں جہاں سے اردو اکاڈمیاں کرتی ہیں۔ اردو اسکول بند ہو جاتے ہیں تو اکاڈمیاں اردو کلاسیں شروع کرتی ہیں۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسا کھیت اجاڑنے کے بعد لیباریٹری میں سبزیاں پیدا کی جائیں۔ یہ سبزیاں نمایشوں کے کام آتی ہیں جن میں انعام سبزیاں اگانے والے کو ملتا ہے۔ اکاڈمیاں کتابیں شائع کرتی ہے اور کتابوں کی اشاعت میں مالی تعاون دیتی ہے۔ یہ نیک کام ہے لیکن ایسے وقت کیا جارہا ہے جب کام کی گھڑی بیت چکی ہے۔ اردو نے کتابیں پڑھنے والے اور لکھنے والے دونوں کی پیداوار بند کردی ہے۔ کیا ڈاکٹر گیان چند جین نے اعلان نہیں کیا کہ خدارا انھیں کتابیں نہ بھیجی جائیں۔ کیا محمد حسن اور فضیل جعفری ماتم کناں نہیں ہیں کہ وہ کتابیں چھپ رہی ہیں جو نہیں چھپنی چاہیے تھیں۔ کیسی افسوس ناک صورتِ حال ہے کہ زیورِ طبع سے آراستہ ہوتے ہی کتاب کا سہاگ لٹ جاتا ہے۔ مرتی ہوئی زبان کی دہائیاں دینے کے بعد کتابیں اردو اسکولوں کی لائبریریوں میں داخل کی جاتی ہیں جہاں وہ بچّوں کے لیے بیکار اور اساتذہ کے لیے بے فیض ثابت ہوتی ہیں۔ کتاب اپنے صحیح قاری تک نہ پہنچے تو مرجاتی ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو اکاڈمیاں وہ زچہ خانے ہیں جہاں اسقاط کا کاروبار زیادہ ہوتا ہے۔

اردو کو ریڈیو اور ٹی وی پر پروگرام ملتے ہیں۔ یہ بھی نیک کام ہے لیکن یہاں بھی آکسیجن مریض کے لیے بیغامِ موت لاتا ہے۔ ضیق النفس میں گرفتار زبان نہ ریڈیو کے لیے مُنہ کھول سکی ہے نہ ٹی وی کو مُنہ بتا سکتی ہے۔ ایک تقریر، یا ایک انٹرویو، کلام شاعر بزبانِ شاعر اور چند قوالیاں، اللہ اللہ خیر صلاّ۔ اردو نے خلاّق اور دانشور طبقہ پیدا کرنا ہی بند کردیا ہے جو ماس میڈیا کی ضرورتیں پوری کرسکے۔ ویسے بھی ماس میڈیا یا جوج ماجوج ہے جو اوسط درجہ کے ذہنوں کو ایک ہی لقمہ میں نگل جاتا ہے اور ڈکار نہیں لیتا۔ اردو کی اشک شوئی اس وقت ہونے لگی جب آنکھوں میں خون آنے لگا۔ انگلیاں جب فگار ہوگئیں تو چارہ گر آگے بڑھا۔ آستیں میں دشنہ پنہاں ہاتھ میں نشتر کھلا۔

اکاڈمیوں نے معذور ادیبوں کو وظیفہ دے کر، انعامات دے کر، ان کی انا اور سرکشی کی گردن توڑ دی۔

عطائے او بہ لقائے او بخشیدم کہنے والا ہمارے یہاں کوئی نہ رہا۔ آدمی چاہے جتنا سرکش ہو دینے والے کے سامنے اسے جھکنا ہی پڑتا ہے۔ مانگنے جاؤ تو ہونٹ مسکراہٹوں کے حسابی زاویے آپ پیدا کر لیتے ہیں۔ ''غالب وظیفہ خوار ہو دو شاہ کو دعا'' کی آواز سے اردو کا ایوان کبھی خالی نہیں رہا۔

زبان کے زوال کے ساتھ خراب ادیب ہی پیدا نہیں ہوئے بلکہ اکاڈمیوں اور اداروں کے بخشے ہوئے اقتدار کے سبب خراب ادیبوں کے اندر اسفل انسان بھی ہاتھ پیر نکالنے لگا۔ بندر بانٹ شروع ہوئی۔ اقبال پر سمینار ہے تو جو اقبال پر استناد کا درجہ رکھتے ہیں وہ مدعو نہیں۔ لیکن جنھوں نے زندگی بھر تنقیدی مضمون نہیں لکھا، ان سے دو صفحے گھسٹوا کر پندرہ سو روپے ان کی جیب میں ڈال دیے۔ پوچھنے والا کون ہے۔

قاری ادب کا مطالعہ کرتا ہے حسن کے تجربہ سے گزرنے کے لیے، اسفل اور رکیک لوگوں کی پھیلائی ہوئی غلاظتوں میں لوٹنے کے لیے نہیں۔ ہماری تمام ادبی چہل پہل اور ہنگامہ آرائی ایک مدقوق کے رخسار کی سرخی ہے۔ ایک قلاش مسلمان کی بارات کی مانند جو گھر رہن رکھ کر آتش بازی سے شہر کی رات کو چراغاں کر دیتا ہے، چار ہی دن کے بعد اس کی تاریک کھولی کی گندی موری پر زبان کی دُلھن برتن مانجھتی نظر آتی ہے۔

غالب اکیڈمی میں فکشن پر پانچ روزہ سمینار تھا۔ ماضی کی موت، روایت کی گم شدگی، ذات کے بحران پر جب تقریریں بے کیف اور یک آہنگ بن جاتیں تو میں ہال کے باہر نکل آتا۔ لاریوں میں تکّے اور کباب بکتے۔ ان کے قریب بچے اجابت کرتے۔ مرزا غالب کے مزار کا بدصورت اور ویران صحن نظر آتا۔ ایک دکان پر لکھا ہوتا ''بھینس کا گوشت یہاں ملتا ہے۔'' گرد، کیچڑ، مکھیاں، فقیر، گندی ہوٹلیں، تبلیغی جماعت کا مرکز، نظام الدین اولیا کا مزار شریف۔ ماضی مرا کہاں ہے۔ وہ تو زندہ ہے۔ بستی نظام الدین میں زندہ ہے۔ جامع مسجد کو جانے والی اس سڑک پر زندہ ہے جس کی کولتار کی تہہ پر ایک اور تہہ جم گئی ہے جو مرغیوں اور مچھلیوں کے فضلے اور بھینس کے گوشت کی چربی سے بنی ہے۔ ہر شہر کے مسلمانوں کی ہر بستی میں ماضی زندہ ہے۔ روایت کی گلی سڑی لاش بھی موجود ہے جس پر وہ مکھیاں بھنبھنا رہی ہیں جو جدید تمدن کے فضلے سے اڑ کر آ بیٹھی ہیں۔ ان بستیوں میں وہ حسن بھی نہیں جو بیتی ہوئی تاریخ کی انگلیاں آثار قدیمہ کو عطا کرتی ہیں۔ کھنڈر کا اپنا ایک افسردہ حُسن ہوتا ہے۔ بوسیدہ گھر کثیف اور بدصورت ہوتا ہے۔

ہندستان میں مسلمانوں کا مڈل کلاس طبقہ لگ بھگ ختم ہو چکا ہے۔ ایک طرف دولت مند طبقہ ہے جو شادی بیاہ پر لاکھوں خرچ کرے گا کتاب پر کوڑی نہیں۔ دولت بغیر کلچر کے بربریت پیدا کرتی ہے۔ مذہبی احیاپرستوں اور بنیاد پرستوں کا طبقہ اسی دولت مند طبقے کی خیرات اور بخششوں پر پلتا ہے۔ سیاسی رہنماؤں کی مانند ان مذہبی رہنماؤں کو بھی کلچر میں کوئی دلچسپی نہیں۔ زبان اگر مرتی ہے تو مرے، مذہب اگر دیوناگری کے سہارے بھی زندہ رہتا ہے تو ان کے لیے کافی ہے، کلچر، تعلیم، دانشوری سے محروم دولت مند طبقہ تفریحات کا رسیا ہے۔ غزل اس کے لیے سنگیت کا لباس پہنتی ہے، شاعری مشاعرے کا روپ اختیار کرتی ہے، افسانہ ٹی وی سیریل بنتا ہے، دانشوری لچھے دار تقریر یا مذہبی وعظ۔

دوسری طرف غریبوں کا طبقہ ہے۔ تہذیب وتمدن کی برکتوں سے محروم، فلاکت کا مارا ہوا فرقہ وارانہ نفرت کا ہدف،، فسادات کا صیدزبوں، جاہل مولویوں کے پھیلائے ہوئے توہمات، تعصبات اور تنگ نظری کا شکار، پارینہ رسوم، بوسیدہ روایات اور گھٹل عقائد تلے کچلا ہوا سیاسی پارٹیوں کا دوٹ بنک۔ دان چوروں، داداؤں، اور منشیات فروشوں کے سیاسی اور مذہبی دباؤ تلے جینے والے اس طبقہ کے بچے ہی ہیں جو اردو اسکولوں میں قتل ہونے کے لیے جاتے ہیں۔

میں پوچھتا ہوں ایرکنڈیشنڈ ہال کے مشاعروں کا، ورلڈ کانفرنسوں کا، اردو جشنوں کا، لندن اور کینیڈا کے سفروں کا اس طبقے کے ساتھ کیا تعلق ہے۔ اکاڈمیوں نے ان بچوں میں کتنی کتابیں تقسیم کی ہیں؟ کتنے رسالے ہیں جو اس طبقے کے آدمیوں تک پہنچتے ہیں۔ اور سب سے بڑی بات تو یہ کہ اس طبقے کا افسانہ نگار، ناول نگار اور ڈراما نگار کہاں ہے؟ جب ضرورت تھی ہمیں ڈکنس اور پریم چند کی تو ہم نے پیدا کیے جدید افسانہ نگار جنھوں نے حقیقت کو دیکھنے کی بجائے تمثیلیں ایجاد کیں، سامنے کی بستیاں چھوڑ کر داستانوں کی خیالی بستیاں سجائیں، سانپ، بچھو، گدھ اور چھپکلیوں کو دیکھا ان انسانوں کو نہ دیکھ سکے جو شر کی سیاہ کاریوں کا شکار ہو رہے تھے۔ جب حقیقت کو کھلی آنکھ سے دیکھنے کی ضرورت تھی تو ہم نوستالجیا کی چلبلی دلدل میں جا گرے۔ جب گلتی سڑتی روایت کو طنز کے نشتر کی ضرورت تھی ہم نے اس پر جذباتیت کا مرہم رکھا۔ ہم نے ذات کے بحران کی بات کی حالاں کہ یہ بحران ایک نئے عہد کا ذہنی پختگی سے مقابلہ نہ کرنے کا نتیجہ تھا۔ ہم وقت کے موڑ کے نوحہ گر رہے لیکن ہم نے یہ جانا ہی نہیں کہ جینے کے لیے ہمیں کون سا موڑ لینا ہے۔ چنانچہ ہمارے افسانوں میں عتاب نہیں، جھنجھلاہٹ نہیں، احتجاج نہیں، طنز نہیں، المیہ نہیں، ڈراما نہیں، کوئی تاثر ہی نہیں، محض جذباتیت ہے جو روایت کی شکست اور ماضی کے نوستالجیا کی زائیدہ ہے۔ یہ آرٹ نہیں، SELF-INDULGENCE ہے۔

ماضی اس کے لیے زندہ ہوتا ہے جس کا حال بھی زندہ ہو۔ وہی لڑکی اپنی بوڑھی ماں سے پیارے چمٹتی ہے جو بھری دوپہر میں انار کے پیڑ کے نیچے کسی کی گرم باہوں سے نکل کر آئی ہو۔ شوہر کی مار، ساس کی جھڑکیاں، گندے برتنوں کے ڈھیر، روتے بلکتے بچوں اور اپنی بیماریوں میں گھری ہوئی تھکی ماندی کچیٹ عورت جھلاہٹ سے رسوئی کی تھالی بڑھیا کے سامنے پٹخ دیتی ہے اور پھر آنگن کی دھوپ میں کھاٹ پر بیٹھی دروازے پر لٹکتے ٹاٹ کے میلے پردے کو خالی خالی نگاہوں سے دیکھتی ہے اور سر کھجاتی ہے۔

ایسی عورت کا مسئلہ ماضی نہیں حال ہے۔ حال سے مکتی، حال سے نجات، ٹاٹ کے پردے کے پرے کہیں کھلی فضا کا حیات بخش لمس۔ ماضی راہِ گریز ہے، راہ نجات نہیں۔ نجات تو ان قوتوں کی سرکوبی اور ان حالات کے خلاف جنگ میں ہے جنھوں نے زندگی کو باسی اَیٹھن سے بھری تھالی میں لیس دار کیڑے کی کراہیت انگیز سرسراہٹ بنا دیا ہے۔

وجودیوں کی بغاوت اسی جمود اور باسی پن کے خلاف تھی۔ ماضی سے انقطاع کا تجربہ دو طرح کے احساسات کو جنم دیتا ہے۔ ایک تو افسردگی کا اور دوسرا آزادی اور نجات کا۔ آدمی محسوس کرتا ہے کہ وہ روایت کے

پیر تسمہ پا اور تاریخ کے کابوس سے نجات پا گیا ہے۔ اور اپنی زندگی جی سکتا ہے۔ یہ دوسرا احساس جدید اردو افسانہ میں بالکل ناپید ہے جو اس بات کی دلیل ہے کہ اجتماعی MYTHOS کے مقابلہ میں ہم انفرادی ETHOS پیدا نہ کر سکے۔ پریم چند سے لے کر منٹو اور بیدی تک کا احساس زندگی کی بے معنویت کا نہیں بلکہ حیات کش اخلاقیات اور عقائد اور شر کی طاقتوں کے خلاف انسان کی جدوجہد، اور ان طاقتوں کے ہاتھوں زندگی کی رائگانی اور اس سے پیدا شدہ گہری، الم ناکی کا احساس ہے۔ انھوں نے شخصی احساسات کو انسانی ڈرامے کا معروض عطا کیا جو فکشن کے آرٹ کا صحیح طریقہ ہے۔ افسانہ میں کہانی کا عنصر فی نفسہٖ احساس کو فکر کے دائرے میں لے جاتا ہے کہ ایک کے بعد ایک رونما ہونے والے واقعات اور اُن کے تحت کرداروں کے نفسیاتی اور جذباتی رویوں میں تبدیلی کا باہمی تفاعل کردار کو واقعات کی جبریت سے نجات دلاتا ہے اور جیسا کہ زندگی میں ہوتا ہے آدمی اپنی فکر، اپنی قوتِ ارادی، اور اپنے اخلاقی عمل کے ذریعہ انتہائی حوصلہ شکن حالات کے شکنجہ سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اپنی کوشش میں کامیاب نہیں ہوتا یہ اس کا المیہ ہے لیکن اس کی جدوجہد قوتِ حیات کا مظہر بنتی ہے جو موت کی طاقتوں کے سامنے آسانی سے سپر انداز نہیں ہوتی۔ یہ اخلاق بیدی اور منٹو نہیں سکھاتے بلکہ خود بیدی اور منٹو کو ان کے کردار ہولی اور رانو، باسط اور بابو گوپی ناتھ سکھاتے ہیں۔ کرداروں اور کہانی کو تجنے کی سزا جدید افسانہ نگار کو یہ ملی کہ حوادثات کی دنیا اس کے لیے سبق آموز نہ رہی۔ وہ اس دانشمندی سے محروم ہو گیا جو تاریخ کے بحران میں گھرے انسان کے ہولناک اور ہوش ربا تجربات سے آنکھیں چار کرنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ وہ اپنے احساس کی سطح سے بلند نہ ہو پایا، اور گو شاعری احساس کی زبان بولتی ہے (گو اچھی شاعری بھی اس جذباتی سطح پر قناعت نہیں کرتی) لیکن افسانہ تو حسیت کے چٹخارے کو مشکل ہی سے برداشت کر پاتا ہے۔ فنکار کو اپنے احساس کے سفر کی داستان بھی افسانوی عمل کے ذریعہ حقائق کی دنیا میں بیان کرنی پڑتی ہے۔ ہرمن ہیس نے بھی یہی کیا اور ورجینیا ولف اور قرۃ العین حیدر نے بھی یہی کیا۔ مس حیدر کے یہاں زندگی کی بے معنویت اور جبریت، مقدر کے عروج و زوال کا احساس وقت کے تناظر میں تاریخ کے مدوجزر کا ڈرامائی عمل لیے ہوئے ہے۔ یہی مدوجزر حالی کے مسدّس کو ایک ڈرامائی عمل کا ڈائمنشن عطا کرتا ہے۔ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ حالی کے مسدّس کو ایک زمانہ میں مسلمان اسی طرح پڑھتے تھے جس طرح دوسری قومیں اپنے مقدر کی داستان کو اپنے ڈراموں میں دیکھا کرتی تھیں۔ ماضی حالی کے یہاں زندہ ہے کیونکہ وہ حال سے آنکھیں چار کرتے ہیں اور حال کا بیان حالی کے یہاں کتنا جزرس، حقیقت پسندانہ، سفاک، غصہ ور، طنزیہ، غم ناک اور دردمندانہ ہے۔ مسلمانوں کے نکبت و افلاس کا منظر ان کے دل میں جذبات کا کیسا جوار بھاٹا پیدا کرتا ہے۔ جب جذبات اور احساسات میں مدّ و جزر ہو تو کسی ایک جذبہ پر کائی جمنے نہیں پاتی۔ حالی کسی بھی مقام پر اپنے زخموں کو کریدتے یا کسی ایک احساس کی انفعالیت کا شکار ہوتے نظر نہیں آتے۔ میں تو سمجھتا ہوں کہ فکشن سمینار کے ایک اجلاس کی صدارت حالی کر رہے ہوتے تو وہ بھی ماضی کی نوحہ گری سے گھبرا کر باہر نکل آتے۔ بستی نظام الدین کو شاید اپنا ناول نگار مل جاتا۔

کلچر کے خلاف جرائم میں بڑا سرمایہ، مافیا، مذہبی ادارے اور سیاست ہمارے وقت کے سب سے

ناپاک گٹھ جوڑ میں شامل ہوگئے۔ میں مذہب کے خلاف ایک لفظ کہنا نہیں چاہتا کیونکہ میرے دل میں چی گوارا کے اس بیان کی بڑی قیمت ہے کہ ہمیں لوگوں کی مانوس وابستگیوں کو گزند نہیں پہنچانی چاہیے۔ وہ جن کے پاس جینے کے لیے کچھ نہیں ہوتا وہ اپنے عقائد، اپنی مقدس وابستگیوں، اپنے رسم و رواج، میلوں ٹھیلوں، جاتراؤں، اور تیوہاروں کے ذریعہ اپنی بے مایہ زندگی کو کسی نہ کسی طرح بامعنی اور خوشگوار بنالیتے ہیں۔ ہولی اور سوگندھی کا مذہب ہوائی جہازوں میں اڑنے والے مہاتماؤں اور مولویوں کا مذہب نہیں ہے بلکہ ایک نامہربان کائنات میں تنہا غم زدہ وجود کا آخری دلاسا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہولی اور سوگندھی تو ایک ایسے سوالیہ نشان کی صورت ابھرتے ہیں جو خیر کی قدروں پر قائم پورے نظامِ خداوندی کو درہم برہم کردیتے ہیں۔ سوائے دردمندی کے زندگی کے مطالعہ کا آدمی کے پاس کوئی زاویہ نہیں رہتا۔ اسی دردمندی نے حالی سے مناجاتِ بیوہ لکھوائی۔ حالی، پریم چند، منٹو اور بیدی انسان دوستی کی ایک ہی روایت کی مختلف کڑیاں ہیں۔ جس طرح کبیر اور میرا سناتن دھرمیوں کی روایت کا حصّہ نہ بن سکے، اسی طرح وہ جنھوں نے لب ترشوا کر لب کشائی کی، ان کی ملامت کا ہدف سرسیّد کے بعد حالی ہی بنے۔ مولوی ہونے کے باوجود الطاف حسین مولویوں کے کام کی چیز نہیں تھے کیونکہ ان مولویوں کے لیے اقبال پیدا ہو چکے تھے۔ مذہب اور سیاست کو دردمندی کی نہیں بلکہ جلیل الشان آدرشوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ بات ہمیں کبیر، حالی، بیدی اور منٹو نے سکھائی ہے کہ انسانی دردمندی کا چشمہ اگر سوکھ جائے تو آدرش اور اخلاق سفاکیوں کی نقاب بن جاتے ہیں۔ اس لیے سلمان رشدی ہوں یا سوامی اگنی ویش، ایک کی مذہب دشمنی اور دوسرے کا دھرماتما پن دونوں اس ریگزار کے ببول ہیں جس میں انسان دوستی کا جھرنا سوکھ گیا ہے۔ یہ لوگ سیاست اور مذہب کے آدمی ہوسکتے ہیں، کلچر کے آدمی نہیں۔ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ کلچر چاہے جتنا چھوٹا اور معمولی سہی قابل احترام ہے کہ وہ لوگوں کو حیات کا قرینہ بخشتا ہے۔ کسی بھی کلچر کو گزند پہنچانے اور تباہ کرنے کی کوشش انسانیت کے خلاف ہولناک جرم ہے۔ بلراج مینرا کی کہانی ''ریپ'' اسی جرم کا پردہ فاش کرتی ہے۔ کہانی کا مرکزی خیال یہی ہے کی کہانی کا کردار ایک راستے سے مانوس ہے۔ راستے کا نام بدل دیا جاتا ہے۔ اور کردار اندر سے ٹوٹ جاتا ہے کہ یہ اس کی مانوسیت، اس کی جذباتی وابستگی پر بے حس انتظامیہ کی ضرب ہے۔ کہانی سرخ بتی تھی اس ذہنیت کے خلاف جو آج اپنی فاشی شکل میں شہروں تک کے نام بدلنا چاہتی ہے۔

لیکن کلچر ریاست، حکومت، اور اکاڈمیوں سے پیدا نہیں ہوتا۔ کلچر تو انسان میں رہی ہوئی تخلیقی جبلّت کا بے ساختہ اظہار ہے۔ گردوپیش کی دنیا کے ساتھ حواس کا وہ کھیل ہے جسے انسان سنگ وصوت و رنگ کے ساتھ کھیلتا ہے۔ کلچر تو لیلا ہے، برہم لیلا کی مانند جس میں تخیّل کا بازیگر بتانِ آذری تراشتا ہے جو برہمانڈ کے مقابلہ میں اپنی کائناتِ اصغر تعمیر کرتے ہیں۔ لیکن یہ کھیل اس وقت تک کھیلا جاتا ہے جب تک آدمی کا گردوپیش کی دنیا سے رشتہ حرکی، جدلیاتی اور تخلیقی ہوتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اردو والے پچھلے چالیس سال سے جس لسانی تعصب کی فضا میں سانس لے رہے ہیں اس کے سبب یہ رشتہ ٹوٹ گیا ہے۔ غیروں کے تعصب اور اپنی بے حسی کے جو بیج ہم نے بوئے تھے اس کا پھل آج ہمیں مل رہا ہے۔ ناول، افسانہ، ڈراما سوکھے کی ماری زمین کی صورت بے برگ وگیاہ

ہیں۔غزل اپنے غمزوں سے عیش کوش بورژ واژیوں کی تفریح کا ذریعہ بنی ہوئی ہے۔تنقید ببول کے پیڑ کی مانند الجھتی زیادہ ہے چھاؤ کم دیتی ہے۔جب بے مہری کی زمستانی ہوئیں چلتی ہیں اور کلچر کی گل پوش وادی برف کے سفید کفن تلے چھپ جاتی ہے تو پالے کے مارے لوگ کانپتے ٹھٹھرتے آثارِ قدیمہ کی شکستہ دیواروں تلے پناہ ڈھونڈتے ہیں۔چنانچہ اکاڈمیوں سے دھڑا دھڑ وہ کتابیں شائع ہو رہی ہیں جن میں ہمارا ماضی دفن ہے۔اس کام کی بھی بڑی اہمیت ہے لیکن اس وقت جب دوسری چیزیں ٹھکانے پر ہوں۔نوادرات ڈرائنگ روم ہی میں اچھے لگتے ہیں، کباڑ خانے میں نہیں۔ادب کا ڈرائنگ روم منتظر ہے اس ملاقاتی کا جس کی پہلی نظر بک شیلف کی طرف جائے۔

ناول بِن جینا بھی کوئی جینا ہے

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

ناول بِن جینا بھی کوئی جینا ھے

پچھلے پچاس سال میں جدید اور علامتی اور اسطوری اور حقیقت پسند لیبلوں کے تحت جو افسانے ہمارے سامنے آئے ہیں۔ ان پر ہمارے ملک کی اس مخصوص صورت حال کا اثر بہت گہرا ہے جو بھرشٹاچار سے بھری ہوئی پرتشدّد خوں چکاں فرقہ پرست اور دن بہ دن نراج کی طرف بڑھتی ہوئی سیاست سے عبارت ہے۔ ناول تو بے دریغ طور پر صحافیانہ بن گئے ہیں۔ میرا خیال ہے دوسری زبانوں پر بھی اس صورت حال کا اثر پڑا ہے لیکن اتنا شدید اور ہمہ گیر نہیں جتنا کہ اردو میں نظر آتا ہے۔ دوسری زبانوں میں روزمرہ کی سیاست اور صحافت سے الگ دورِ جدید میں بدلتے ہوئے انسانی تعلقات، نفسیاتی اور اخلاقی مسائل، انفرادی عزائم، شخصی احساسات اور ذاتی آرزومندیوں اور محرومیوں کے موضوعات اس طرح عنقا نہیں ہوئے جیسے کہ اردو میں ہوئے ہیں۔ اس کی صاف وجہ یہ ہے کہ آزادی کے بعد مسلمان جس دورِ ابتلا سے گزرے ہیں اس میں زندگی کی سلامتی اور تحفظِ ذات کا مسئلہ تمام مسائل پر حاوی ہوگیا ہے۔ دوسرے مسائل ہیں، اندرونی تضادات اور تصادمات بھی ہیں، درد کے ان گنت نازک مقامات بھی ہیں لیکن وہ سب کے سب ایک اندرہناک صورتِ حال میں تخلیقی طور پر غیر اہم بن گئے ہیں۔ یہ وبا کس قدر پھیلی ہوئی ہے اس کی عبرتناک مثال سریندر پرکاش جیسا خلاّق افسانہ نگار ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ تقسیم ملک میں اور ارضِ پاک کے ہندوؤں کی ہجرت کا المناک واقعہ سریندر پرکاش کے لیے اتنا دہشت ناک ثابت ہوا ہے کہ اب وہ جو بھی افسانہ لکھتے ہیں ایک ہی تھیم کا Variation ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں چند ایسے جدید افسانوں کا ذکر کیا ہے جن کی تھیم طاقتور اور ظالم کا کمزور پر غلبہ اور ظلم ہے۔ یہی تھیم ناولوں میں بھی نظر آئے گی مثلاً اقبال مجید کے ''کسی دن'' سید محمد اشرف کے ''نمبردار کا نیلا'' اور عبدالصمد کے ناول۔ ایسا لگتا ہے کہ افسانہ اور ناول چاہے علامتی، تجریدی، یا حقیقت پسندانہ ہو، تھیم اور مواد کے اعتبار سے ایک ایسی تاریک سرنگ سے گزر رہا ہے جہاں دُور تک روشنی کی کوئی کرن نظر نہیں آتی۔ کیمونسٹ آئیڈیلزم کی شکست کے بعد تو اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ موضوعِ افسانہ میں یہ یک رنگی اور تنگ دامنی فکشن کے لیے بہت ہی براشگون ہے۔ اتنا برا کہ یہ فکشن کی موت کی علامت ہے۔

مغرب میں تو ناول کی موت کا اعلان ہو چکا تھا۔ مجھ جیسے ناول کے رسیا اس اعلان پر یقین نہیں کرتے تھے۔ میں تو آج بھی نہیں کر رہا کیونکہ مغرب میں آج بھی کچھ نہ کچھ چیزیں ایسی سامنے آتی ہیں جو ناول کی زندگی کا ثبوت دیتی ہیں۔ یہ بات کہ شہزاد کے پاس کہنے کے لیے کہانیاں نہیں رہیں کم از کم اردو کی حد تک تو درست معلوم ہوتی ہے۔ سردھڑ بغیر کی کہانیاں اس بات کا ثبوت ہے کہ رات ختم ہو چکی ہے اور شہرزاد کا سر قلم ہو چکا ہے۔

میں واویلا مچانے والے اور فریاد و فغاں کرنے والے لوگوں میں سے نہیں ہوں۔ مجھے اپنی زندگی بہت عزیز

رہی ہے اور ڈوبتے سورج کی سنہری کرنوں میں تو عزیز تر بن گئی ہے۔ سوائے خرافات نویسی کے میں نے عمرِ عزیز کا ایک لمحہ بھی فضولیات پڑھنے پر ضائع نہیں کیا۔ وقت کا مجھے بڑا احساس رہا ہے اور سیلِ رواں کے ہر لمحہ میں پنہاں مسرت کا پورا رس کس میں نے نچوڑا ہے۔ مجھے بڑی کوفت ہوتی ہے جب میں چاروں طرف رسالوں کے اداریوں میں، اخبارات کے کالموں میں، مضامین میں، خطوط میں، تقریروں میں اردو زبان کی کسمپرسی، اردو اکادمیوں کی بدعنوانیوں، اردو تعلیم کے کبھی حل نہ ہونے والے مسائل، اردو مدرّسوں کی نا اہلی اور کاہلی، اردو پروفیسروں کی نا قابلیت، ڈاکٹریٹ کے مقالات کا کھوکھلاپن، شاعروں اور ادیبوں کی گروہ بندی، انعامات اور کرامات میں دوست نوازی اور اقربا پروری، بے کیف معاصرانہ چشمک، جاہلانہ تنقیدی دارو گیر اور اسی نوع کی ان ہزاروں کھٹّی ڈکاروں کی بو باس دیکھتا ہوں جو ادب کی بوڑھی کنواریوں کے باؤ گولوں سے پیدا ہوتی ہیں -تو میں سوچتا ہوں، میں کن لوگوں میں گھر گیا ہوں، کہاں آ گیا ہوں، کیا کر رہا ہوں۔ یہ ادب تو نہیں ہے جو حسن و مسرت کا سر چشمہ ہے، جو فلسفہ دانشمندی، فکر و نظر، بصیرت و بصارت، احساس کی نزاکت اور جذبہ کی ملائمت کا خزینہ ہے۔

مجھے تلاش ہے ان ناولوں کی جن کی دنیاؤں میں کھو کر آدمی خود کو پاتا تھا، ان افسانوں کی جو نیرنگیِ جہاں کا آئینہ ہوتے ہیں۔ مجھے پتہ نہیں ان پچھلے پچاس سالوں میں اردو والے کون سے ناول اور افسانے اور ڈرامے پڑھتے رہے ہیں۔ اردو والوں سے یہاں مراد وہ لڑکے اور لڑکیاں ہیں جن کی آج کی عمر میں ہم پریم چند، بیدی، منٹو، عصمت، کرشن چندر، بلونت سنگھ، اپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، عزیز احمد، غلام عباس، علی عباس حسینی، اختر حسین رائے پوری، ہاجرہ اور خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر کو پڑھا کرتے تھے۔

ان میں سے ہر افسانہ نگار دوسرے سے مختلف اور اس کا ہر افسانہ دوسرے افسانہ سے مختلف رنگ کا ہوتا تھا۔ یہ رنگارنگی آج کہاں غائب ہو گئی کہ لگتا ہے سب کے چہرے ایک سے ہیں اور سب باہم مل کر ایک ہی افسانہ لکھ رہے ہیں۔ اندرونِ خانہ بھی وہی نوحہ گری اور فریاد و فغاں ہے جو بیرونِ خانہ ہے۔ میں نے اپنی دنیا تنگ اور راستے مسدود نہیں کیے۔ میں اس گوشۂ چمن سے بھاگ کھڑا ہوتا ہوں جس کی دوب سوکھی گھاس بن چکی ہوتی ہے اور بے برگ و بار درختوں پر کرگسوں کے جھنڈ ہوتے ہیں۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو نقاد بننے کی خاطر گلی سڑی بوٹیوں کو بھی نوچتے رہتے ہیں۔ میرے خلاف نئے لکھنے والوں کو شکایت یہ ہے کہ میں بیدی اور منٹو سے آگے دیکھتا ہی نہیں۔ میرے لیے بیدی اور منٹو وہ نہیں ہیں جیسے پوجنے کے لیے محمد حسن عسکری کے لیے فراق گورکھپوری تھے۔ اوپر جن افسانہ نگاروں کے میں نے نام گنوائے ہیں ان میں میری دلچسپی آج بھی ہے اور ان میں سے کچھ پر لکھ چکا ہوں اور وقت نے ساتھ دیا تو دوسروں پر لکھوں گا۔

جب ایک باغ نغمہ سراؤں سے خالی ہو جاتا ہے تو میں دوسرے کی طرف نکل جاتا ہوں لیکن وہ لوگ کیا کرتے ہوں گے جو دوسرے پرندوں کی بولیوں کو نہیں سمجھتے۔ کیا وہ دوسری زبانوں کے ناولوں سے دل بہلاتے ہیں۔ ایک مزید سانحہ اردو پر یہ گزر رہا ہے کہ اکادمیاں نیشنل بک ٹرسٹ اور اردو بیورو کے باوجود ہمارے یہاں دوسری زبانوں کی ناولیں اب اتنی بھی ترجمہ نہیں ہو رہی ہیں جو چوتھی پانچویں اور چھٹی دہائی میں مذکورہ اداروں کی عدم موجودگی کے

باوصف ہوتی تھیں۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ چھٹی دہائی کے بعد کی نسل ناول اور افسانے پڑھنے والی نسل نہیں ہے۔ دراصل اس نسل نے پڑھنے والے نہیں لکھنے والے پیدا کیے ہیں۔ ہر آدمی ادیب یا شاعر بننا چاہتا ہے۔ خراب لکھتا ہے اور خراب پڑھنے والے پیدا کرتا ہے جو پھر خراب لکھنے والے بن کر خراب پڑھنے والے پیدا کرتے ہیں۔ آج ادب عبارت ہے اسی خانہ خرابی سے۔

ناول کے تو معنی ہی ہیں ہر تخلیق کا نیا ہونا، تازہ کار اور یکتا ہونا۔ کسی ایسے تجربہ کا بیان ہونا جو دوسری ناولوں میں نہ ہو، ایسی انفرادیت جو مادام بواری کو اینا کارے نینا سے بالکل الگ قسم کا ناول بناتی ہو۔ یہ کائنات، یہ زندگی، یہ انسان کتنی بے پایاں تخلیقی وسعتوں اور امکانات کا حامل ہے۔ انسان کے احساسات اور جذبات کی دنیا میں کیسی رنگارنگ، ندرت اور انفرادیت ہے۔ انسانی تعلقات کی دنیا میں کیسا بے پناہ تنوع ہے۔ ہر فرد کے مشاہدات اور تجربات کتنے مختلف اور متنوع ہوتے ہیں۔ فطرتِ انسانی کیسی حیران کن، بھید بھری گتھیوں کا جھمیلا ہے۔ آپ ڈور کو سلجھاتے جایئے اور وہ الجھتی جائے گی۔ ان تمام باتوں کا شعور ہمیں ناول اور افسانے ہی عطا کرتے ہیں۔ ہمارے جدید افسانہ کے پاس، چاہے وہ علامتی ہو یا حقیقت پسند، انسانی زندگی میں دلچسپیوں کے یہ مراکز نہیں ہیں۔ خراب افسانوں کا تو یہاں ذکر ہی نہیں، اچھے افسانے بھی موضوع کی یک رنگی کا ایسا شکار ہیں کہ لگتا ہے کہ افسانہ بھی غزل کی راہ چل پڑا ہے جس کے ایک سے مضامین اور معاملات ہیں۔ ترقی پسند افسانہ، خصوصاً کرشن چندر، احمد عباس اور ان کے مدرسہ کے دوسرے صحافتی لکھنے والوں کے افسانوں پر بھی یہی الزام تھا کہ وہ بھی سرمایہ دار اور مزدور، زمیندار اور کسان، طاقتور اور کمزور کے چکر سے باہر نہیں نکل سکے۔ جدیدیت جو اس صورتِ حال کے خلاف ردِعمل تھی بالآخر اسی کا شکار ہوگئی۔

ترقی پسندی کے برعکس جدیدیت نے موضوع کی بجائے فارم پر زور دیا اور یہ رویہ غلط نہیں تھا، لیکن یہ محض التباس تھا۔ فکشن کی تنقید موضوع ہی کی حلقہ بگوش رہی۔ مثلاً انور سجاد کو بلراج مینرا اور باقر مہدی نے بغیر یہ دیکھے کہ ان کے افسانوں کا فارم ناقص اور خام کار تھا اور ان کے افسانے بے روح اور بے جان تھے (جس کے سبب چند ہی برسوں میں وہ بھلا دیے گئے) اس لیے انھیں بانس پر چڑھایا کہ وہ ان کے ہم عقیدہ تھے اور ان کے یہاں سامراجیت وغیرہ وغیرہ کی تصویر پر چھپکلی کی چال ترقی پسندی کے ٹوٹتے خمار کی فریم ورک میں ٹھیک سے سما رہی تھی۔ مجھے انور سجاد کی بیماریت میں کوئی دلچسپی نہیں تھی اور میں نے ان کے فارم کی فنکارانہ رائیگانی اور لاغری، جو اس وقت کے تمثیلی افسانوں کے ہڈپنجروں کا مقدر تھا، کی گرفت کی تھی، لیکن اس وقت میرے مارکسی دوستوں کا مجھ پر الزام یہی تھا، جو آج بھی ہے، کہ میں غالی مخالف بیماریت ہوں۔ آج انور سجاد کی بیماریت خود ان کے نام کے ساتھ ایک گالی کی طرح چپکی ہوئی ہے کیونکہ برِصغیر کے دونوں بدنصیب ملکوں میں جوہری دھماکوں کے بعد انور سجاد کے یہاں اسلامی عقائد، دینِ محمدی اور نظامِ مصطفوی کا ایسا بروز ہوا ہے کہ آبِ حیات سے جملہ مستعار لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ باقر مہدی چپ اور سارا ادب دھم ہے۔ مجھے کوئی حیرت نہیں ہوئی کیونکہ یہ تماشے میں نے بہت دیکھے ہیں کہ وقت کی ایک ہی موج عقائد کو خس وخاشاک کی طرح ساحل پر لگا دیتی ہے۔ آج شمس الرحمٰن فاروقی 'شب خون' کے صفحات میں زمین کی اس کروٹ کو جذب کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جو جوہری دھماکے سے انور سجاد میں پیدا ہوئی ہے۔ انور سجاد کا ڈھول

پیٹنے میں فاروقی بھی آگے آگے تھے۔ ان کی دلچسپی موضوع میں نہیں فارم میں ہے لیکن فکشن کے فارم کا ان کے پاس کوئی شعور نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ ایک بھی ناول یا افسانہ نگار پر وہ کوئی معنی خیز تنقید نہیں لکھ سکے۔ انھیں اس وقت علامتی افسانوں کے گن گانے تھے سو گائے، یہ دیکھے بغیر کہ اس مکھڑے پر یہ سہرا سجتا ہے یا نہیں۔ انور سجاد اپنے کہے سے مکر گئے ہیں اور فاروقی کہہ مکرنیوں کے اتنے ہی دلدادہ ہیں جتنے کہ تجنیسِ لفظی اور معنی کے۔ انور سجاد کہہ رہے ہیں کہ ان کا مضمون طنزیہ تھا اور فاروقی صاحب سوفٹ کی غلط مثال دے کر ہمیں یہ باور کرانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ اگر ان کے مضمون کے طنز کو ہم بھانپ نہیں سکے ہیں تو یہ ہماری کوتاہ فہمی اور انور سجاد کا المیہ ہے۔ یہ تو 'چہ دلاور ست دزدی کہ بکف چراغ دارد' والا معاملہ ہے۔ ایسے کرتب سیاست میں چل سکتے ہیں ادب میں نہیں کیونکہ ادب میں کوئی نہ کوئی انتظار حسین بہروپ کا پردہ چاک کر دیتا ہے۔ انتظار حسین کے یہ جملے ملاحظہ فرمائیے:

> ''اس عزیز نے طنز اتنا گہرا دابا ہے کہ اب کوئی حافظ محمود شیرازنی ایسا جید محقق ہی اسے کھود کر برآمد کرے تو کرے۔ پھر اسے لیبارٹری میں جا کر تجزیہ کرایا جائے کہ یہ واقعہ طنز ہے اور اگر ہے تو کتنا۔ خیر اب جب کہ انور سجاد نے خود ہی اس راز سے پردہ اٹھا دیا ہے کہ یہ سب طنز ہے تو اب مجھے یہ پریشانی لاحق ہے کہ اس نے محمدی ریاست کا جو تصور پیش کیا ہے اور محمدیت میں جو اپنے ایمان کا اعلان کیا ہے اسے اب کس طریقہ سے سمجھا جائے۔''

ادیب جب ادیب نہیں رہتا تو اپنے صحافتی بیانات سے اپنا وجود ثابت کرتا ہے۔ چند فراموش شدہ افسانے لکھ کر جب آپ ختم ہو گئے تو آپ کا کوئی بھی بیان یا انٹرویو ہو، اس میں دلچسپی محض صحافتی ہے اور اسے اس مسرت سے دُور کا بھی واسطہ نہیں جو ایک خوبصورت ناول یا کہانی بخشتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ایسے مباحث سوائے ذہنی تردد کے کچھ پیدا نہیں کرتے۔ انور سجاد کا ذہنی سفر ایک کٹھ ملائیت سے دوسری کٹھ ملائیت کی طرف ہے۔ ہاتھ میں عقیدے کا لوٹا لے کر تیرتھ یاتراؤں پر نکلنے والے اور نظریات کی لنگوٹی میں پھاگ کھیلنے والوں کی ہمارے یہاں کوئی کمی نہیں رہی۔ یہ سب ان لوگوں کے گورکھ دھندے ہیں جن کے پاس ادب میں پیش کرنے کے لیے کوئی عمل نہیں ہوتا۔

تخلیقِ ادب کوئی میکانکی کام نہیں ہے۔ یہاں ہر لحظہ نیا طور نیا ذوقِ تجلی والا معاملہ ہے۔ آپ موضوع پر زور دیں یا ہیئت پر، تجربات کے نئے جزیروں کی طرف آپ کی کشتیِ تخیل کا بادبان کھولے روانہ نہیں ہوتی تو تجسس، انکشاف، سیاحت اور دریافت کی ولولہ خیزی کی بجائے مٹی ڈھونے کا میکانکی کام کرتی ہے اور ایک ہی نوع کے افسانوں کے ڈھیر لگاتی ہے۔ آج کا اردو افسانہ اور ناول اسی میکانکی کھٹا کھٹ میں پھنس گیا ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ ویسا ہی ہوگا جیسے کہ سماجی اور سیاسی حالات ہوں گے۔ یہاں بجائے اس کے کہ فنکار حالات سے آنکھیں چار کرتا، ان کی ترجمانی کرتا اور پھر ان سے بلند ہو کر زندگی کے دوسرے مظاہر کی طرف نظر کرتا، وہ حالات کا اس قدر مغلوب ہو گیا کہ تخلیقِ فن کے بنیادی انسانی سرچشموں سے دُور ہو گیا۔ وہ اس نظر کو کھو بیٹھا جو زندگی کو اپنی کلیت میں دیکھتی ہے، پوری زندگی اور پورے انسان کا مطالعہ کرتی ہے، انسانی تماشہ کے المیہ اور طربیہ سبھی روپ اس کے سامنے ہوتے ہیں اور انسان کی نفسیاتی اور باطنی زندگی کی ایک پوری کائنات اسے دعوتِ نظر

دیتی ہے۔ قصور وار حالات نہیں بلکہ خود افسانہ نگار ہے کہ وہ کسری آدمی ہے جس کا تخیل پا پیادہ، مشاہدات سطحی، دلچسپیاں محدود، فن ناقص اور حسِ ظرافت کا لعدم ہے۔ میں اس حسِ مزاح کی بات کر رہا ہوں جو انسانی تماشہ کو خندہ جبینی اور دردمندی کے ساتھ دیکھنے کے آداب سکھاتی ہے، جس کے بغیر فنکار میں زندگی کے اچھے اور برے ہر تجربہ کو قبول کرنے کی وہ اہلیت پیدا نہیں ہوتی جو اسے ایک اخلاق پسند آدمی سے مختلف بناتی ہے۔ اخلاقی آدمی تو ہر آدمی میں ہوتا ہے، لیکن فنکار تخلیقِ فن کے وقت اخلاقیات کو معلق رکھتا ہے، اور اس مقصد کے لیے اسے اپنی اخلاقی شخصیت سے گریز کرنا پڑتا ہے، جس کا فکشن میں طریقۂ کار ڈرامائی تکنیک ہے جو غیر شخصی آرٹ کا نہایت ہی کارگر حربہ ہے۔ حقیقت پسند روایت کو کھو کر ہم نے تخلیقِ فن کے ان تمام امکانات کو ختم کر دیا۔

اور حالات بھی ذمہ دار ہیں۔ جس ملک میں ناخواندگی کی شرح ساٹھ فیصد ہو، چالیس فیصدی آبادی غریبی کی ریکھا کے نیچے جیتی ہو، توہمات، ضعیف الاعتقادی، مذہبی خبط اور ہجوم کی نفسیات کا غلبہ ہو، قدیم و جدید، رجعت و ترقی، عقلیت اور عقیدت، مشرق و مغرب کا ٹکراؤ ہو، تشدد، بھرشٹا چار اور تہذیبی اور سیاسی انتشار ہو، سماجی استحکام، سیاسی آدرش اور اخلاقی نصب العین عنقا ہوں، وہاں آدمی شخصیت کی سالمیت کھو دیتا ہے۔ ریزہ ریزہ جیتا ہے، اور اپنا کوئی قرینۂ حیات اور نظامِ جذبات مرتب نہیں کر پاتا۔ نہ پرانی دُنیا مرتی ہے نہ نئی دنیا جنم لیتی ہے۔ قید و بند میں زندگی رُندھتی ہے تو آزادی میں قدم زمین سے اُکھڑ جاتے ہیں۔ یہ صورتِ حال فکشن کے لیے سازگار نہیں جو کردار کے لیے شخصیت کا ارتباط اور اقدار کے لیے ہم آہنگ اور مستحکم سوشیل اسٹرکچر کا متقاضی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہم پچھلے چالیس سال میں چالیس تو کیا چار ناول اور چار افسانہ نگار بھی ایسے پیدا نہیں کر پائے جو ہماری فکشن کی پیاس کو بجھا سکیں۔ العطش العطش کے عالم میں فن کا گدلا پانی بھی سکون بخشتا ہے، لیکن جب آنکھیں کھلتی ہیں تو گدلا پانی گدلا ہی نظر آتا ہے۔

مغرب میں آج کل ہزاروں ایسے ناول لکھے جا رہے ہیں جو گڈ رائٹنگ کے نمونہ ہوتے ہیں۔ اعلیٰ تعلیم عام ہونے کے بعد سلیس، رواں اور دلآویز نثر سبھی لکھ لیتے ہیں۔ کلیشی موضوعات مثلاً فرد کی تنہائی، ذات کی شناخت، اجنبیت، آزاد جنسی تعلقات ہر کسی کے بس میں ہیں۔ مابعد جدیدیت میں مرکز اپنے مرکز پر قائم نہیں تو اچھی لکھی ہوئی سوانح عمری، خودنوشت، سفرنامہ، یادیں، جرنلزم، کسی کنبہ یا قبیلہ کی سماجیاتی تحقیق، کسی تاریخی شہر کے فنِ تعمیر کا بیان، سب کچھ ناول کی شق میں شمار ہو سکتا ہے۔ ایسی چیزوں کو آپ ناولیاتی سوانح، ناولیاتی سفرنامہ یا ناولیاتی جرنلزم کہہ سکتے ہیں۔ لیکن یہ ناول نہیں ہے۔ چنانچہ میلان کنڈیرا کا کہنا ہے کہ ہر آرٹ فارم کی طرح ناول کی اپنی ایک تاریخ ہے جو عظیم فن پاروں کے ذریعہ تشکیل پاتی ہے، اور ہر اچھے ناول کو اس تاریخ کے اندر ہی جنم لینا پڑتا ہے کیونکہ اس تاریخ ہی میں ہم جان سکتے ہیں کہ کون سی چیز نئی ہے، کون سی ایجاد اور اجتہاد ہے، کون سی محض تکرار یا نقل ہے۔ مختصر یہ کہ تاریخ ہی میں کوئی تخلیق بطور ایک جمالیاتی اور فنکارانہ قدر کے جیتی ہے۔ ایک ایسی قدر جس کی ہم شناخت اور پرکھ کر سکیں اور جس پر کوئی حکم لگا سکیں۔ کسی بھی فنی تخلیق کے لیے اس سے زیادہ بدنصیبی کی کوئی بات نہیں ہو سکتی کہ وہ اپنی صنف کی تاریخ کے باہر رہ جائے کیونکہ اس کا انجام تاریخ کے باہر پھیلی ہوئی اس انارکی میں گمشدگی ہے جہاں جمالیاتی اقدار کا کوئی تعین نہیں ہو پاتا۔

امریکی پبلشنگ انڈسٹری کا آج کل یہ عالم ہے کہ وہ سال بہ سال پانچ ہزار ناول شائع کرتی ہے جس میں سے بقول سلمان رشدی پانچ بھی فکر انگیز مطالعہ کے معیار پر پوری نہیں اترتیں، لیکن سب بک جاتی ہیں اور ان کے پڑھنے والے بھی نکل آتے ہیں جو پوسٹ ماڈرن اور صارفی معاشرے کی پیداوار ہیں اور تکثیریت اور لامرکزیت کے زمانہ میں پاپ سنگیت اور ٹی وی سیریلوں کی طرح ناولوں کو بھوگنے اور فراموش کرنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ ایسی ناولیں تاریخ کے باہر انارکی کے آسمان پر جلتے بجھتے ستاروں کی طرح گردش کرتی رہتی ہیں۔ ان پر کسی پائیدار اور معنی خیز نقد وفکر کے نظام کی تعمیر ممکن نہیں۔ آج کا معاشرہ اس معاشرے سے بہت مختلف ہے جس کے لیے ناول ایک فلسفیانہ ذہنی سرگرمی تھی۔ آزادی کے بعد اردو ناول کے جائزوں میں آپ کو کم از کم سو ناولوں کے نام مل جائیں گے اور چونکہ جائزہ نویس نقاد نہیں ہوتے لہٰذا ہر ناول کی تعریف نیلام کرنے والے کی طرح کرتے نظر آئیں گے۔ ان میں پانچ چھ ایسے ناول بھی نکل آئیں گے جن کی مدح میں ہمارے مستند نقاد بھی رطب اللسان ہوں گے۔ ان جائزوں اور تبصروں کے باوجود ان ناولوں نے اپنے قاری پیدا نہیں کیے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارا معاشرہ ناول پڑھنے والوں کا معاشرہ نہیں رہا۔ ناول کو ہم پانی کی طرح نہیں پیتے، پیپسی کولا کی طرح پیتے ہیں جو کارخانوں میں تیار ہوتا ہے۔ اشتہاروں کے زور پر بکتا ہے اور وہ تسکین نہیں دیتا جو انسان کی فطرت میں پڑی ہوئی کہانی اور کتھا کی ازلی پیاس کو پانی کے ذریعہ بجھانے سے حاصل ہوتی ہے۔

میں ناول پڑھنے والا آدمی ہوں اور اسی لیے بہت معمولی آدمی ہوں۔ یہ تو اتفاق سے قلم چل گیا ورنہ پوری عمر ناول پڑھنے میں گزر جاتی اور جب جنازہ اُٹھتا تو لوگ یہی سمجھتے کہ ایک اور نامراد دنیا سے گیا، اور کوئی جان بھی نہ پاتا کہ ناول کے سبب کیسی سرسبز وشاداب، پربہار و پرمسرّت زندگی خاکسار نے گزاری۔ جدید افسانہ کے خلاف میرا ردِعمل نظریاتی یا ادبی نہیں تھا، نہ ہی یہ مذاقِ سلیم کا معاملہ تھا۔ یہ ردِعمل تو حیاتیاتی تھا، ناول کا ہونا یا نہ ہونا تو میرے لیے زندگی اور موت کا سوال تھا۔

اگر ہرے بھرے درخت کٹ جاتے ہیں، وادیاں خشک ہو جاتی ہیں، جھرنوں کا پانی زنگ آلود ہو جاتا ہے، تو اس کی فکر انھیں نہیں ہوتی جو نئی صنعتیں یا صنعت گری کو قائم کرنا چاہتے ہیں، لیکن اس ماحولیاتی آلودگی سے وہ جانور بہت پریشان ہوتے ہیں جن کی زندگی کی چلچلاتی دوپہریں ناول کی گھنی جھاڑیوں میں گزری ہیں۔ ایسے جانور یا تو مر جاتے ہیں یا دوسری زبانوں کے خطّوں کی طرف پرواز کر جاتے ہیں جہاں جنگل ابھی سلامت ہیں۔

میرے کچھ خواب نہ سہی، کچھ خوف ضرور ہیں۔ مجھے خوف آتا ہے اس وقت سے جب مجھے ایسی دُنیا میں جینا پڑے جہاں پڑھنے کے لیے ناول نہ ہوں۔ مجھے ہول آتا ہے اردو فکشن کے جدید منظر نامہ کو دیکھ کر جس میں نظریات کی پلاسٹک کی تھیلیاں چاروں طرف بکھری پڑی ہیں اور ایک لنڈ منڈ درخت پر افسانہ اپنی بے بال و پری پر نوحہ کناں ہے۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے نمونوں کے طور پر جن ناولوں کے نام لیے جاتے ہیں وہ تو پیاسے کو حنظل پلانا ہے اور ان خاردار بدرنگ جھاڑیوں پر نظر اسی لیے جاتی ہے کہ ان کا ہونا کسی چیز کے نہ ہونے کی دلیل ہے۔

افسانہ کی تشریح : چند مسائل

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

افسانہ کی تشریح : چند مسائل

شاعری کی مانند افسانہ کے فارم، موضوع اور مواد کے مطالعہ کے بے شمار پہلو ہیں۔ کہانی، پلاٹ، کردار، تمثیل، علامات، اساطیر، تکنیک، تھیم، امیج، استعارہ، مرقع، تصویر گری، منظر نگاری، مقام، ماحول، فضا، قدرتی اور تہذیبی پس منظر، موزونیت، آہنگ، تضاد، تصادم، معروضیت، ڈرامائیت، لب ولہجہ، اسلوب، بیانیہ، لسانی ساخت نقطۂ نظر، جمالیاتی فاصلہ، طنز، ظرافت IRONY، المیہ، طربیہ، نفسیاتی، فلسفیانہ، سماجی، اخلاقی ڈائمنشن اور پھر ان موضوعات کے ان گنت ذیلی مباحث اور نکات، نقاد کو حق ہے کہ وہ افسانہ کے جس پہلو کا اور جس پہلو سے افسانہ کا مطالعہ کرنا چاہے کرسکتا ہے۔ یہ دعویٰ کہ محض بیانیہ یا زبان یا لسانی ساخت کا مطالعہ ہی افسانہ کے تمام فن اور معنوی اسرار کو منکشف کرسکتا ہے، درست نہیں۔

لیکن کہانی ہو یا پلاٹ، کردار ہو یا ماحول، علامت ہو یا طنز افسانہ میں ان کا اظہار زبان کے ذریعہ ہوتا ہے۔ پورا افسانہ ایک لسانی ساخت ہے۔ اس لیے افسانہ میں زبان اور بیان کی نوعیت کا علم حاصل کیے بغیر افسانہ کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ ثمر آور ثابت نہیں ہوتا۔ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا کہ تفہیم معنی میں بہت ساری معذوریوں اور غلط فہمیوں کا سبب پلاٹ یا کردار یا افسانہ کے دوسرے وضعی رشتوں کے مطالعہ میں بعض کلیدی لفظوں، علامتوں اور لسانی نشانیوں کی اہمیت سے اغماض برتنے میں رہا ہے۔

متن کی تعبیر کے متعلق کوئی اصول وضوابط طے نہیں۔ تعبیر ذہن کا وجدانی عمل ہے۔ صاحبِ نظر کے سامنے قرأت کے دوران بصیرت کا کوندا لپکتا ہے، ابہام کے اندھیرے چھٹتے ہیں اور متن کے بطن میں رہے ہوئے معنی منور ہوجاتے ہیں۔ اس لیے تنقید متن صاحب نظری کی قیمت ہے۔ تنقید یں بصیرت نہ ہو، انکشاف معنی نہ ہو، عقدہ کشائی نہ ہو، پہلودار پیچیدہ کرداروں کی نفسیاتی اور فلسفیانہ تعبیر نہ ہو۔ انسانی برتاؤ، اعمال اور سلوک کی تفہیم کی غرض سے فطرت اور جبلّت کے تاریک پانیوں میں علم وبصیرت کی مشعل کی روشنی نہ ہو تو پھر تنقید اپنی تمام طلاقتِ بیان کے باوجود ایک عام اور اوسط ذہن کی فہم وفراست کی سطح سے بلند نہیں ہوتی۔

افسانہ اپنے حسن کا راز فوراً اور سب پر ظاہر نہیں کرتا وہ صاحبِ نظر نقاد کا انتظار کرتا ہے۔ افسانہ کی معنیاتی بصیرت کا راز اس رشتہ میں ہے جو نقاد افسانہ سے قائم کرتا ہے۔ یہ رشتہ محبت، نشاط اور وارفتگی کا ہوتا ہے۔ تنقید اور تعبیر فن پارے پر سردوستانہ پوش ہاتھوں کا عمل جراحی نہیں۔ اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بستا، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس کا لہو رقص نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔ افسانہ بوالہوسوں کے سامنے نہیں بلکہ حُسن شناس نظروں کے سامنے معنی کے بندِ قبا کھولتا ہے۔

تشریح ایک شرمیلی خاتون کی مانند کم سخن ہوتی ہے۔ کبھی کبھی تو کسی علامت، کسی اسطور، کسی تلمیح کی طرف دبے لفظوں سے اشارہ کر کے آنکھیں جھکا لیتی ہے۔ البتہ مدرس کے نکاح میں آنے کے بعد فیضِ صحبت سے اس بے زبان نے نہ صرف زبان پیدا کی بلکہ ذہن بھی پیدا کر لیا۔ پہلے کم بول کر اس خوف سے ٹھٹھک جاتی تھی کہ کہیں زیادہ تو نہیں بول گئی۔ اب اتنا بولتی ہے کہ متن کو بولنے نہیں دیتی۔ مدرس کا کام اب اتنا زہ گیا ہے کہ ناخن عقدہ کشا کے لیے عقدے تلاش کرے۔ نہیں ملتے تو سیدھے سادے شعروں میں خود ہی لگا دیتا ہے۔ وہ اشعار جو مُنہ میں سو کینڈل پاور کے بلب لے کر آتے ہیں ان پر روشنی ڈالنا مدرس کی پیشہ ورانہ بیماری ہے۔

تشریح کے برعکس تعبیر ایک خودسر، خود پسند مغرور حسینہ ہے۔ یعنی تعبیر کو اگر ہم وہ سمجھیں جو سوزان سونٹاگ نے سمجھایا ہے۔ سوزاں سونٹاگ کے بیوٹی پارلر سے جب وہ نکلتی ہے تو اس کی سج دھج دیکھنے کے قابل ہوتی ہے، بالکل منٹو کے افسانہ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' کی ہلاکت کا روپ جو مجسم حسد ہے اور متن کے پہلو میں اپنے سوا کسی اور معنی کا وجود برداشت نہیں کر سکتی وہ بڑی بے دردی سے معانی کا قتل کرتی ہے اور ان کی جگہ اپنے معنی رکھتی ہے۔ یہ معنی فارم اور مواد اور افسانہ کے وضعی رشتوں کے جزرس مطالعہ کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ افسانہ کے ایک شخصی تاثر سے پیدا ہوتے ہیں افسانہ کو ایسے معنی دینے کا افسوس ناک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ افسانہ نگار کے حقیقی فن پارے کی جگہ نقاد کا بنایا ہوا تلبیسی فن پارہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ افسانہ ازسرِ نو لکھا نہیں جاتا، اس میں ایک لفظ بدلا نہیں جاتا لیکن اس کی تعبیر اس طرح کی جاتی ہے کہ اصل افسانہ کی جگہ ایک دوسرا افسانہ جنم لیتا ہے۔ سوزان سونٹاگ اس قلب ماہیئت کی مثال ٹینی سی ولیم کے مشہور ڈرامے A Street car named Desire کی اس تعبیر سے دیتی ہے جو ڈرامے کے ڈائرکٹر ایلیا کازان نے اپنی نوٹ میں درج کی، گویا ڈرامے کی ہدایت کاری اس تعبیر کی روشنی میں ہوگی۔ اس ڈرامے کے دو کردار ہیں۔ سٹینلی کواسکی جو ایک اکل کھرا، جنس زدہ خوبصورت وحشی نوجوان ہے۔ دوسرا اس کی بیوی کی بہن بلانش ہے جو ایک رقاصہ بلکہ طوائف کی زندگی گزارنے کے بعد تھکی ہاری اب ایک شریف عورت کی زندگی گزارنے اپنی بہن کے یہاں آئی ہے۔ لیکن اب وہ سٹینلی کی ہوس کا نشانہ ہے۔ سٹینلی کو بڑا غصہ ہے اس بات پر کہ جو عورت طوائف رہی ہو وہ اس کی خواہشوں کو رد کیوں کرتی ہے۔ دوسری طرف بلانش پاک باز زندگی گزارنا چاہتی ہے پھر یہ اس کی بہن کا گھر ہے۔ بالآخر سٹینلی بلانش سے زنا بالجبر کرتا ہے اور بلانش پاگل ہو جاتی ہے۔ ایلیا کازان کی فلم میں سٹینلی کا کردار مشہور ایکٹر مارلو برانڈو نے کیا تھا۔

ایلیا کازان کی تعبیر یہ تھی کہ سٹینلی کواسکی کا کردار ہوس اور انتقام سے کف در دہن بربریّت کی علامت ہے اور بلانش کا کردار مغربی تمدّن ہے جو ملائم ملبوسات، مدّھم روشنی اور شائستہ جذبات سے عبارت ہے۔ گویا اس ڈرامے میں بربریت کے ہاتھوں تمدن کا ریپ ہے۔ اب یہ ڈراما دو مخالف طاقتور کرداروں کے درمیان نفسیاتی اور جنسی جنگ نہیں رہا جس کا ہر منظر شخصیتوں کے تصادم اور جذبات کی طوفانی موجوں سے کانپتا تھا، بلکہ مغربی تمدّن کے زوال کی علامت بن بیٹھا۔

ہمارے یہاں ایسی تعبیر کی مثالیں انتظار حسین کے افسانے ''زرناری'' اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانے

''کوازنٹن'' کی وہ تعبیریں ہیں جو علی الترتیب گوپی چند نارنگ اور قمر رئیس نے پیش کی ہیں۔ نارنگ نے بتایا ہے کہ ''زناری'' بنگلہ دیش بننے کے بعد کٹے پھٹے پاکستان کی طرف وہاں کے لوگوں کے جذباتی رویّہ کی تمثیل ہے اور قمر رئیس کا کہنا ہے کہ ''کوارنٹن'' میں پلیگ علامت ہے ہندوستان کی غلامی کی۔

میری نظر میں دونوں تعبیرات شوقِ تعبیر کی بے راہ روی اور اٹکل خیال آرائی کا ثبوت ہیں۔ انتظار حسین کا اسطور سیاست کے چوکھٹے میں نہیں سماتا اور بیدی کی حقیقت نگاری علامت بننے سے انکار کرتی ہے۔ قمر رئیس کی تعبیر کے بعد ''کوازنٹن'' میں بھارگو کے کردار کی کوئی اہمیت نہیں رہتی جو بے لوث خدمت کا بے مثال نمونہ ہے۔ ڈاکٹر کی فرض شناسی اور بھارگو کی خدمت گذاری میں جو ایک نازک فرق ہے اور جو افسانہ کی مشینری کے بغیر نمایاں نہیں کیا جاسکتا، اپنی اہمیت کھودیتا ہے۔

افسانہ پھر سے لکھا نہیں گیا۔ ایک لفظ بھی بدلا نہیں گیا لیکن تعبیر نے انتظار حسین اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کی بجائے ایک نیا افسانہ پیش کر دیا جس کے مصنف نارنگ اور قمر رئیس ہیں۔ تعبیر میں خواب گم ہوتے ہیں، تو افسانے کیوں نہ گم ہوں۔

پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مختلف تعبیرات میں کونسی تعبیر کو صحیح یا مناسب خیال کیا جائے۔ علمِ تعبیر کے ماہرین کے پاس اس سوال کا کوئی تسلی بخش جواب نہیں ہے۔ اُلٹے وہ تو دلائل سے ثابت کریں گے اور کرتے ہیں کہ ہر تعبیر پھر وہ چاہے اتنی دور از کار ہو، اہم ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ چوں کہ معنی شعر یا افسانہ میں ہیں ہی نہیں (کیوں کہ متن عبارت ہے لسانی نشانیوں سے، جن کی تعبیر کرنے میں قاری آزاد ہے، متن کا پابند نہیں، یا دوسرے الفاظ میں دال کی تعبیر مدلول کے حوالے کے بغیر ہو سکتی ہے) تو پھر شعر یا افسانہ کی تعبیر میں قاری یعنی نقاد کا ذہن آزاد ہے۔ تعبیر پر کوئی پابندی عائد نہیں ہوتی۔ گویا کسی تعبیر کو دور از کار، اٹکل، ترنگی، لامرکز، گمراہ کن اور مضحکہ خیز کہنے کا قاری کے پاس کوئی عقلی جواز نہیں رہتا۔

جب صورتِ حال یہ ہو تو قاری تعبیراتی تنقیدوں کے بھنور میں چکراتا رہتا ہے اور اسے باہر نکل کر پھر سے شعر و افسانہ سے رابطہ قائم کرنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ اس کے پاس کسی تعبیر کو رد کرنے یا کسی کو قبول کرنے کا کوئی عقلی جواز نہیں ہوتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تعبیراتی تنقید پر کسی بھی زاویہ سے جرح و نقد ممکن نہیں رہتی۔ ہر اعتراض کے جواب میں یہ کہا جائے گا کہ یہ میری تعبیر ہے چاہے آپ کو قبول ہو یا نہ ہو۔

ان حالات میں قاری تعبیر اور تنقید کے تمام بکھیڑوں سے دامن چھڑا کر شعر و افسانہ کا دامن پکڑتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ بالکل ایک بچّہ کی طرح آرٹ کی جادونگری میں گم ہو جائے لیکن گوناگوں وجوہات کی بنا پر آرٹ کا یہ تجربہ اس کا مقدر نہیں۔ ادب خود بہت پیچیدہ ہو گیا ہے۔ اسے جگہ جگہ تعبیر و تشریح کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جادونگری میں بھی قاری کے ذہن میں سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ یہ کیا ہو رہا ہے، کیسے ہو رہا ہے، کیوں ہو رہا ہے، تعبیراتی نقادوں کی یہ بات بالکل درست ہے کہ معصوم قاری کا وجود محض فرضی ہے کوئی قاری معصوم نہیں ہوتا۔ بلکہ ہر قاری کی ایک شخصیت ہوتی ہے۔ اس کے جذباتی میلانات اور تہذیبی وابستگیاں ہوتی ہیں۔ اس کی پسند ناپسند، اس

کے اپنے خیالات، تعصّبات، عقائد اور ذہنی رویّے ہوتے ہیں۔ چوں کی قاری خود ہی معتبر ہوتا ہے تو اگر کوئی قاری معصوم نہیں تو کوئی تعبیر بھی معصوم نہیں ہو سکتی۔ ہر معبّر کے ذہنی اور تہذیبی میلانات کا اس پر عکس ہوگا۔ ہم جو بھی تعبیر پڑھیں گے شعر و افسانہ کی اتنی نہیں ہوگی جتنی کہ معبّر کے مذاقِ شعر کی آئینہ دار ہوگی۔ یہ ممکن ہے کہ معبّر کی شخصیت فقیہانہ ہو، اسے بال کی کھال نکالنے کی عادت ہو، معنی آفرینی کا چسکہ ہو۔ مضامین کے طوطا مینا اڑانے میں لطف آتا ہو، تو پھر یہ ممکن ہے کہ شعر کی تعبیر معنی واضح کرنے کی بجائے انھیں اور الجھادے۔ ہم پھر شعر سے دور ہو گئے اور تعبیر کے چکراوے میں پڑ گئے۔

تو ہمارے پاس کوئی نہ کوئی معیار اور پیمانہ ایسا ہونا چاہیے جو تعبیر کے اچھے یا بُرے ہونے کی نشان دہی کرے۔ اس خیال کو غلط ثابت کرے کہ ہر امکانی تعبیر صحیح تعبیر ہوتی ہے۔

میری نظر میں تعبیر وہی اچھی ہے جو شعر کی مشکلات دور کرے، ابہام کے پردے اُٹھائے، معنیاتی گتھیوں کو سلجھائے اور یہ کام کرنے کے بعد قاری اور شعر کے بیچ سے ہٹ جائے تاکہ قاری شعر کو پڑھے تو اسی معنی سے لطف اندوز ہو جو شعر میں ہیں۔ یہ معنی شعر میں پہلے بھی تھے لیکن واضح نہیں تھے، شرح کے بعد اب زیادہ واضح ہو گئے۔

بہت سے نقادوں کو شعر کے تمام معنی نچوڑنے کا شوق فضول ہے جو تفہیم شعر کے عمل کو اُلجھا دیتا ہے۔ آپ نے شعر کے ایک درجن معنی بتا دیے! کیا فائدہ جب کہ شعر کو ہم آپ کے شرح معنی کے بعد بھی پڑھیں تو وہی معنی دینے لگے جو پہلے دیتا تھا۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ کے بنائے ہوئے درجن معنی میں سے نصف درجن قاری کے ذہن میں چپک جائیں اور جب بھی وہ شعر پڑھے تو شعر یہ نصف درجن بھر معنی دینے لگے۔ انسانی ذہن اور یادداشت کی اپنی کچھ حدود ہوتی ہیں اور شعر و افسانہ کی قرأت کے اپنے بھی کچھ نفسیاتی عوامل ہوتے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ شعر کی اپنی ایک روشنی ہوتی ہے جو شعر کے تہہ در تہہ معنیاتی نظام کو کہیں کم کہیں زیادہ روشن کرتی ہے۔ ہر ڈرامائی منظر کے ساتھ سٹیج کی روشنی کا نظام بھی بدلتا ہے جسے Light Effect کہتے ہیں وہ Full Effect سے یا سٹیج کو بقعۂ نور بنانے سے ایک الگ قسم کی چیز ہے اور فنکارانہ ہے۔ یہ روشنی کہیں تیز ہے کہیں مدّھم، تو کہیں فرنیچر اور اشیا پر خاص زاویوں سے ڈالی جاتی ہے۔ شعر کے معنیاتی نظام میں اندھیرے اور روشنی کا یہی کھیل ہوتا ہے۔ کچھ معنی سطحِ شعر پر ہوتے ہیں، کچھ بین السطور، کچھ مجسم ہوتے ہیں، کچھ مراد لیے جاتے ہیں، کچھ غائب ہوتے ہیں جن کے غیاب کا احساس حاضر معنی دلاتے ہیں۔ شعر کی تعبیر اور تشریح روشنی اور اندھیرے کے اسی کھیل کا بیان ہوتی ہے۔

دیوانِ حافظ کی صوفیانہ شرحوں کے دفاتر پڑھنے کے بعد کیا ہم حافظ کے شعروں کو ان کے صوفیانہ معنوں میں ہی پڑھتے ہیں؟ جی نہیں! حافظ کی قرأت کا عام میلان مجاز کی طرف ہی رہا ہے۔ ممکن ہے اہلِ اللہ ان شعروں کے حقیقی یعنی صوفیانہ معنی ہی مراد لیتے ہوں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر کے قاری دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک مجازی معنی مراد لیتے ہیں اور دوسرے حقیقی۔ فیض کی غزلوں کے متعلق بھی یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ سیاسی لوگوں کے

لیے ان میں سیاسی معنی ہیں اور عام لوگوں کے لیے غزلیہ۔ میرا خیال ہے کہ اس میں کسی بھی ایک رویہ کی مکمل تردید مستحسن نہیں۔ شعر دونوں طرح کے معنی دیتا ہے۔ حقیقی بھی اور مجازی بھی، سیاسی بھی اور عشقیہ بھی۔ عام قاری معنی کو اسی ابہام کی فضا میں دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اسے قطعیت پسند نہیں۔ گیت ملن کے ہوں یا برہا کے، ظلمی پیا کے ہوں یا ہرجائی بالما کے، ان کا مرکزی اسطور تو کرشن ہی ہے لیکن اس سے شخصی تجربہ یا انفرادی کسک کی اپیل رد نہیں ہوتی۔

برہن عام عورت بھی رہتی ہے رادھا بھی اور دیوگ میں تڑپتی آتما بھی۔ نظروں کے سامنے تو عورت ہے لیکن رادھا بہت فاصلے پر نہیں گو آتما اندھیروں میں چھپی ہوئی ہے۔ معنی کا چاند جب ابہام کی بدلیوں سے جھانکتا ہے تو شعر چاندنی رات کا پر اسرار حسن پیدا کرتا ہے۔ معنی کے قمقموں کی روشنی چاندنی رات کے اسی حسن کو غارت کرتی ہے۔ کون سادہ لوح ہوگا جو قمقموں کی روشنی میں شعر پڑھنا پسند کرے گا جب کہ چاند اور بدلی کی آنکھ مچولی اور روشنی اور تاریکی کا کھیل فی نفسہ اتنا حسین اور حیرت ناک ہے۔

چنانچہ وہ تمام تصوّرات جو تعبیر و تشریح کو ایک مطلب اور Ultimate چیز سمجھتے ہیں ان پر کچھ حدود عاید کرنی پڑیں گی۔ ہر تنقیدی کاروبار کی طرح تعبیر و تشریح بھی Parasitical ہے یعنی وہ تخلیق پر پلتی اور پروان چڑھتی ہے۔ اس کا یہ دعویٰ کہ وہی سب کچھ ہے۔ شاعر اور شاعر کا ارادہ کچھ بھی نہیں، شعر اور شعر کے معنی کچھ بھی نہیں کیوں کہ قرأت ہی متن کو معنی دیتی ہے، بغیر معروضات کے قبول نہیں کیا جا سکتا۔

تعبیر و تشریح سے فن پارے کی تفہیم، معنی اور اہمیت کو اُجاگر کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایک ناول، افسانہ یا نظم کے جامع یا جزرس مطالعۂ متن میں یہ تینوں مقاصد پیش نظر ہوتے ہیں محض تشریح اور محض تعبیر کی بھی اپنی اہمیت ہے اور ضرورت کے تحت ان سے کام لیا جا سکتا ہے لیکن محض تعبیر اور محض تشریح فن پارے کے متعلق قدری فیصلوں سے اجتناب کرتے ہیں کیونکہ یہ ان کا فنکشن نہیں۔ اس سے ایک بڑا گھپلا یہ پیدا ہوتا ہے کہ فنی طور پر کمزور افسانوں اور نظموں کی عالمانہ تعبیر انھیں وہ مقام اور منزلت عطا کرتی ہے جس کے وہ مستحق نہیں ہوتے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ بڑے فن پاروں کی تعبیر اور تحسین میں جن افکار اور تصوّرات سے کام لیا جاتا ہے ان کا استعمال کمزور فن پاروں کی تعبیر کے وقت بھی ہو سکتا ہے، مثلاً فرد کی تنہائی کا مسئلہ بڑا ادب بھی تخلیق کرتا ہے اور معمولی ادب بھی۔ معمولی ادب کی تعبیر کے وقت تنہائی سے متعلق بڑے ادب کے تصورات کا استعمال ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ چنانچہ ایسی تعبیر کمزور افسانوں کو بھی اہم بنا کر پیش کرتی ہے۔ لنڈا ویٹنگ اور مہدی جعفر کی تنقیدیں اسی نوع کی ہیں۔ ان میں گھوڑوں اور گدھوں کو ایک ساتھ ہانکا گیا ہے۔

چنانچہ تعبیر اور تشریح کو بھی ہیئتی تنقید کی مانند کامیاب اور بڑی تخلیقات سے سروکار رکھنا چاہیے۔ نقاد مسیحا نہیں ہوتا کہ مردہ شعر اور افسانوں میں جان ڈال دے۔ وہ صرف کامیاب تخلیقات کی فنی اور معنوی خوبیوں کا انکشاف کر سکتا ہے۔

کون سی تخلیقات کی تعبیر و تشریح کی جائے اس میں کوئی پابندی نہیں، نقاد انتخاب میں آزاد ہے، لیکن اتنی احتیاط ضروری ہے کہ تعبیر و تشریح تنقید کا وہ شعبہ نہ بن جائے جس کے ذریعہ کمزور تخلیقات کو وہ وزن حاصل ہو جائے

جس کی وہ مستحق نہیں ہوتیں۔ تنقید موافقانہ ہو کہ مخالفانہ، اگر وہ معمولی تصنیف پر ہے تو تصنیف میں تو کوئی ایسی چیز نہیں جو تنقید کو وزن عطا کرے، لہٰذا تنقید میں جو بھی خوبی پیدا ہوگی وہ نقاد کی طرف سے ہی آئے گی۔ اس کی تعبیر اس کی جودت طبع کی یا اس کی تشریح اس کے علم و فضل کی آئینہ دار ہوگی۔ نتیجہ یہ ہوگا کہ معمولی چیز غیر معمولی بن جائے گی اور بے جان شعر جان دار نظر آئے گا۔ اس طرح تنقید، اس کا جو فنکشن ہے کہ موتیوں کو خزف ریزوں سے الگ کرے، اس کے علی الرغم اپنی تعبیر کے زور پر خاشاک کے تودے کو دماوند ثابت کرنے کا معکوس کام کرے گی۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ ہیئتی تنقید کو (جس کا ایک جز تعبیر و تشریح ہے) اعلیٰ فن پاروں سے سروکار رکھنا چاہیے تو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ صرف اعلیٰ فن پاروں سے سروکار رکھنا چاہیے تو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ صرف اعلیٰ فن پاروں میں ہیئت و معنی کا حسن ہوتا ہے اور دوسری وجہ یہ کہ قارئین کا حلقہ ان فن پاروں سے اچھی طرح واقف ہوتا ہے اس لیے تنقید بڑے تعبیراتی اجتہادات سے کام لے سکتی ہے کیوں کہ آدمی اگر راستہ سے واقف ہے تو گمراہ ہونے کا خوف نہیں رہتا۔ اسی لیے وہ ہر اٹکل تعبیر کو ہنس کر نظر انداز کر سکتا ہے اور اچھی تعبیر و تشریح سے اسے مسرت ہوگی کہ فن پارے کے نئے معنوی ابعاد اس کے سامنے آئے۔ شیکسپئر کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ اس کے ڈراموں کی تعبیر و تشریح کا سلسلہ آج تک ختم ہونے نہیں پاتا۔ یہاں پر ڈراما خود تعبیر کی کسوٹی بنتا ہے کیوں کہ ڈراما دائمی فیکٹ ہے، تعبیریں تو آتی جاتی رہتی ہیں صرف وہی تعبیریں تھوڑی بہت زندہ رہتی ہیں جو ڈرامے کی ہر قرأت میں معنی کا ساتھ دیتی ہیں۔ اڈیپس کامپلکس کی اساس پر ارنسٹ جانس کی ہملٹ کی تعبیر کتنی ذہین اور فطین ہے لیکن تعبیر ارنسٹ جانس کی کتاب سے نکل کر ڈرامے کے معنی کا جزو نہیں بنتی۔ یعنی قاری جب ڈراما پڑھتا ہے تو واقعات اسے اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح وہ ارنسٹ جانس کی کتاب میں بیان ہوئے ہیں۔ قاری کے ذہن کے سٹیج پر نہیں لیکن تھیٹر کے سٹیج پر واقعات کو وہ رنگ دیا جاسکتا ہے جو ارنسٹ جانس کی تعبیر میں جھلکتا ہے۔ مثلاً لارنس آلیور کی ہملٹ کی فلم میں خواب گاہ میں ہملٹ اور اس کی ماں کی ملاقات کا منظر ارنسٹ جانس کی تعبیر کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ شکسپئر کے ڈرامے میں تو ہملٹ ملکہ گرٹریوڈ کو دوسری شادی کرنے کے عجلت بھرے قدم اٹھانے پر سخت ملامت کر کے چلا جاتا ہے لیکن فلم میں وہ ماں کی آغوش میں گر پڑتا ہے اور جس گرم جوشی سے وہ ماں کو پیار کرتا ہے وہ ارنسٹ جانس کی تعبیر کردہ تعلق حرمین کی تعبیر کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔

لیکن ارنسٹ جانس کی کتاب اور لارنس آلیور کی فلم دیکھنے کے بعد قاری جب پھر ڈراما پڑھتا ہے تو خواب گاہ کا منظر اس رنگ میں رنگا ہوا اس کے سامنے نہیں آتا۔ یہ منظر ماں بیٹے کی اسی اثر انگیز ڈرامائی ملاقات کو پیش کرتا ہے جو باپ کے قتل اور ماں کی دوسری شادی پر ہملٹ کے فطری غم و غصہ کا اظہار ہے۔ یہیں پر ارنسٹ جانس کی تعبیر ناکام ہوجاتی ہے۔ ڈرامے سے غیر متعلق بن جاتی ہے۔ ڈراما قاری کو اپنے بہاؤ میں لیتا ہے اور ارنسٹ جانس کی تعبیر اس بہاؤ کا رُخ موڑنے میں ناکام رہتی ہے۔ شیکسپیر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ڈرامائی تکنیک کو اپنا کام کرنے دیتا ہے۔

جو کام تکنیک سے لینا چاہیے وہی کام جب خود مصنف سرانجام دینے کی کوشش کرتا ہے تو اس کا نتیجہ کیسا

غیر اطمینان بخش ہوتا ہے اس کی مثال مارک شورر نے اپنے شہرۂ آفاق مضمون ''تکنیک بطور انکشاف'' میں دی ہے۔
ڈی ایچ لارنس کی ناول Sons and Lovers میں ماں اور بیٹے میں گہرا لگاؤ ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ماں مڈل کلاس سے آئی ہے اور شوہر کان میں کام کرنے والا مزدور ہے۔ شوہر میں نشاط جوئی کا اور بیوی میں متوسط طبقہ کے رکھ رکھاؤ اور تہذیب و تادیب کے عناصر ہیں۔ شوہر اس رکھ رکھاؤ سے بیزار ہو کر شراب نوشی کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور بیوی شوہر سے بے نیاز ہو کر بیٹے کو اپنی محبت و التفات کا مرکز بنالیتی ہے۔ یہاں ماں اور بیٹے کی رفاقت بالکل انسانی سطح پر ہے۔ یعنی دونوں میں گاڑھی چھنتی ہے۔ خریدی کو ساتھ نکلتے ہیں، کام کاج میں ایک دوسرے کا خیال رکھتے ہیں۔
اب ہوتا یہ ہے کہ ناول لکھنے کے دَوران لارنس کی نظر سے فرائڈ کا اڈیپس کامپلکس کا مقالہ گذرتا ہے۔ پھر کیا تھا ماں اور بیٹے کا ناول میں جو فطری رشتہ تھا اس میں لارنس نہایت شعوری کاوش اور مصنوعی ڈھنگ سے تعلق حریمن کی گرہ لگا دیتا ہے۔ جو کام تکنِک کو کرنا چاہیے وہ کام ناول نگار کر رہا ہے۔ اگر تکنک اپنا کام کرتی تو شاید ماں بیٹے کا تعلق فطری سطح پر رہتا جیسا کہ ہملٹ میں ہے اور خواہ مخواہ تھیم میں تعلق حریمن کا ناگوار عنصر پیدا نہ ہوتا۔

آپ دیکھیں گے کہ یہاں تنقید متن کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ لارنس کی شخصیت، اس کے مطالعہ اور اس کے ارادے کو بھی حساب میں رکھتی ہے۔ وہ یہ بھی دیکھتی ہے کہ اس کا اچھا یا بُرا اثر ناول پر کیا پڑا، یہ تو سامنے کی بات ہے کہ تنقید، تعبیر تشریح سے بڑی ہے اور اگر تعبیر کی بھی کوئی کسوٹی ہے تو وہ تنقید ہی ہے۔ تعبیر کا تعلق عقل و ذہانت سے ہے جب کہ تنقید کا تعلق دانش مندی سے ہے۔ ذہانت استدلالی فکر اور عقلی دلائل سے کام لیتی ہے جب کہ دانش مندی زندگی اور ادب دونوں میں تجربات سے قوت حاصل کرتی ہے۔ دلیل کے زور پر ہملٹ کو مردانہ لباس میں ایسی عورت بھی ثابت کیا جاسکتا ہے جو ہوریشیو سے عشق لڑاتی ہے۔ لیکن دانش مندی ہملٹ کے مطالعہ کے وقت ایسی تمام اوٹ پٹانگ تعبیرات کو فاصلہ پر رکھتی ہے اور اپنے ادبی تجربات اور مذاق سلیم کے سبب شیکسپیر کے ڈرامے کو شیکسپیئر کے ڈرامے کے طور پر پڑھنے سمجھنے اور لطف اندوز ہونے کے آداب سے واقف ہوتی ہے۔ دانش مندی تفہیم معنی کا کام عقل کی چلچلاتی دھوپ میں نہیں بلکہ ابہام کے دھندلکوں میں کرتی ہے۔ تعبیر چرب زبان وکیل کی مانند شعر و افسانہ سے ایسے ایسے سوالات کرتی ہے جو عموماً سرزمینِ ادب پر تنقید نہیں پوچھتی۔ ناقدانہ ذہن (قاری کا تربیت یافتہ ذہن) ادبی تجزیہ کو اسی طرح جذب کرتا ہے جس طرح زمین برسات کے پانی کو قاری کا ذہن جتنا اوبڑ کھابڑ ہوگا اتنا ہی پانی جوہڑ بنے گا جس میں بے جا سوالات اور اعتراضات کے لاروے ادھر ادھر تیرتے پھریں گے۔

ہماری بیشتر افسانوی تنقیدیں افسانوں کے ایسے جائزوں پر مشتمل ہیں جس میں افسانوں کے گہرے اور جامع مطالعہ کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ان مضامین میں افسانوں کے جو معنی بیان کیے جاتے ہیں وہ کہانی یا کردار یا تھیم سے مستعار ہوتے ہیں اور اس مفروضہ پر قائم کہ افسانہ کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ کثیر الاسالیب بھی ہوتا ہے اور کثیر المعنی بھی، اور افسانہ کا معنیاتی نظام افسانہ کے سارے فارم پر پھیلا ہوتا ہے۔ لہٰذا تفہیم معنی کا عمل پورے فارم کے جز رس مطالعہ سے عبارت ہے۔ یعنی محض کہانی، پلاٹ، کردار یا واقعات ہی کو پیش نظر

نہیں رکھنا پڑتا بلکہ افسانہ کی امیجری علامات، استعارے، اساطیر، تشبیہ، مناظر، ثقافتی اشارے، اسالیب کا آہنگ اور زبان و بیان کے پیرایوں پر بھی نظر مرکوز کرنی پڑتی ہے۔ اس طرح افسانہ کی تعبیر اور تشریح فطری طور پر ہیئتی تنقید کا روپ اختیار کرتی ہے یا دوسرے لفظوں میں کہا جائے تو تعبیر اور تشریح اپنی تکمیل کو ہیئتی تنقید میں پہنچتی ہے۔ وہ تنقید جو افسانہ کے مشکل مقامات سے سہل گذرتی ہے اس بات کی چغلی کھاتی ہے کہ تعبیر و تشریح سے اس کی پہلو تہی عجزِ فہم کا نتیجہ ہے جس کی پردہ پوشی وہ تعمیمات اور لفاظی سے کرتی ہے۔ اچھی تنقید کا تجزیاتی طریقۂ کار مشکلات کا چیلنج قبول کرتا ہے اور تعبیر اور تشریح کو اپنے پہلو میں جگہ دیتا ہے۔ ہمارے اچھے افسانوں کے متعلق ہمارے بڑے ادیبوں کے غلط فیصلوں کی وجہ بھی یہی تھی کہ انھوں نے سمجھا کہ معنی کہانی یا کسی واقعہ ہی میں ہوتے ہیں۔ لسانی نشانیوں اور علامات کو وہ سمجھتے ہیں کہ یہ تو محض سڑک یا شہر یا گھر یا موسم کا بیان ہے حالانکہ معنوی اشارے ان میں بھی پوشیدہ تھے۔

مثلاً منٹو کے افسانہ ''بو'' کے متعلق ترقی پسندوں کا یہ ردّ عمل کہ یہ ایک بورژوا طبقہ کے ایک فرد کی بے کار، بے مصرف عیاشانہ زندگی کا افسانہ ہے افسانہ کی اہم جزئیات اور بنیادی اشاروں کو نظر انداز کر کے محض کہانی کے خاکے کو سامنے رکھنے کا نتیجہ ہے مثلاً افسانہ میں برسات کا بیان فطرت کی انگڑائی، زمین کی سوندھی خوشبو، برسات کے سبب آسمان اور زمین کا ملن، انسانی حیوانی اور جنسی زندگی میں بو کی اہمیت، جج صاحب کی لڑکی کا مصنوعی پن، ایک طرف دلہن کا سنگھار دوسری طرف گھاٹن کا فطری نکھار، دلہن کے بیان میں بکس کی کیلیں نکال کر گڑیا کو نکالنے کا اشارہ، فطرت اور مصنوعی پن، جبلّت اور تمدّن کے تصادم کی معنویت یہ اور اس طرح کے کئی رمز واشارے ہیں جو الگ الگ معنی رکھتے ہیں اور باہم مل کر افسانہ کی مرکزی معنویت کی تشکیل کرتے ہیں۔

چوں کہ افسانہ کو کہانی کی طرح پڑھنے کی ہماری عادت سے ہم مجبور ہیں اس لیے جزئیات اور تفاصیل کی معنوی اہمیت پر ہماری نظر نہیں جاتی۔ ''بو'' میں برسات کو ہم ایک موسم کا بیان سمجھتے ہیں لیکن ''بو'' میں برسات موسم سے کچھ زیادہ ہی معنوی تعلیقات رکھتا ہے۔ اسی طرح کبھی کبھی تو افسانہ میں ایک لفظ اتنا سب کچھ کہہ جاتا ہے یعنی ایسا گنج معنی بنتا ہے کہ نقاد اس کی تفسیر میں دفتر سیاہ کرتا چلا جائے۔ تب بھی اس کی معنوی گہرائی اور حُسن آفرینی کو نہیں پہنچ سکتا۔ بابو گوپی ناتھ کے متعلق سینڈو کا یہ کہنا ہے کہ ''بڑے خانہ خراب آدمی ہیں'' کی داد صرف اُردو والا ہی دے سکتا ہے کہ کسی اور زبان میں اس کا ترجمہ انسلاکات کے اس سلسلہ کو جنبش میں نہیں لاسکتا جو عشق و فسق نے، غزل اور کوٹھے نے اس لفظ کو عطا کیا ہے۔

اسی طرح بمبئی کے فلیٹ میں صوفے پر بیٹھ کر بابو گوپی ناتھ کا حقہ پینا۔ یہ امیج بابو گوپی ناتھ کی شخصیت کے متعلق کیسی ان کہی باتیں کہہ جاتا ہے۔ اس موقعہ پر سگرٹ کا ذکر بھی ہو سکتا تھا لیکن اس سے امیج نہ بنتا۔ وہ بیان واقعہ کرتا، شخصیت کو منوّر نہ کرتا۔ بھولا کا ماموں راکھی بندھوانے آرہا ہے۔ بھولا کی ماں بھائی کے لیے دودھ بلو کر مَکھن تیار کر رہی ہے۔ بیدی سوکھڈی، حلوے۔ مٹھائی یا کسی اور پکوان کا ذکر بھی کر سکتے تھے۔ ''گرم کوٹ'' میں تو چولہا پھونکنے اور دھوئیں سے خوبصورت آنکھوں کے لال ہو جانے کا بیان انھوں نے چاؤ سے کیا ہے۔ وہ اس افسانہ

میں بھی آگ جلا سکتے تھے۔ لیکن ایسا کرنا بھولا کی فضا کے منافی ہوتا جو اتنی صاف شفاف اور نرم آہنگ ہے کہ آگ دُھواں اور سُرخ آنکھیں اور کڑھائی اور تیل اور برتنوں کی آوازیں اس آہنگ کو ضرب پہنچاتیں جس میں سیدھی سادی زندگی کے خاموش سنگیت کی لرزشیں ہیں۔

یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ معنوی تفہیم کے یہ طریقے ہیئتی یا ساختیاتی تنقید کا عطیہ ہیں۔ شیکسپئر کی پوری تنقید اسی نوع کی ہے جس میں ایک ایک لفظ کا ایسا عالمانہ اور بصیرت افروز مطالعہ ہے کہ شیکسپئر کے عاشقوں کے لیے اس کی تنقید کا پڑھنا بھی ایک بڑا ادبی تجربہ ہے۔ یہی حال شیکسپئر کی علامات اور امیجری کا ہے۔ ناولوں کی تنقید بھی تفہیم معنی کے انہی پیرایوں کی طاقت و روایت پیش کرتی ہے۔ میں یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا۔ میری مکارتھی نے مادام بواری پر اپنے مضمون میں بتایا ہے کہ شارل بواری، جسے ہم ایک خشک، غیر دل چسپ، بے ڈھب دیہاتی ڈاکٹر سمجھتے ہیں، وہ ناول کا واحد رومانی کردار ہے۔ جب وہ ایما کے باپ کے علاج کے لیے اس کے گھر آتا ہے تو ایما کے حسن کو دیکھ کر مسحور ہو جاتا ہے۔ حُسن کے Mystique کے حضور یہ حیرت زدگی اس کی رومانیت کی دلیل ہے۔ دوسرا واقعہ وہ ہے جب وہ شادی کے بعد ایک دوپہر اپنے گھر آتا ہے تو کمرے میں بڑی آسودگی محسوس کرتا ہے۔ کھڑکیوں کے پردے، صوفے پر وہ کپڑا جس پر ایما کروشیا کا کام کرتے کرتے ادھورا چھوڑ کر اوپر گئی تھی اور ادھر ادھر ایما کی بکھری ہوئی چیزیں۔ یہ سب مل کر نسائی لمس کا جو احساس پیدا کرتے تھے اسے شارل اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتا تھا۔

یہ قرأت میری مکارتھی کی ہے۔ فلابیر نے تو کمرے میں صرف چیزوں کا بیان کیا ہے۔ فلابیر ایما کے حسن کا بیان قاری کے لیے نہیں کرتا۔ یہ تو سستی ناولوں کے لکھنے والے ہوتے ہیں جو قاری کو گدگدیاں کرنے کے لیے اپنی چکنی چپڑی عورتوں کا بیان، لچھے دار زبان میں کرتے ہیں فلابیر کے یہاں تو ایما کو ہم شارل کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ حُسن کا جو اثر شارل پر ہوتا ہے اسے فلابیر ہم تک پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے۔

افسانہ کی ہیئت کو نظر انداز کر کے محض افسانہ کے پلاٹ یا کہانی سے معنی اخذ کرنے کے نتائج کیسے غلط نکل سکتے ہیں اس کی عبرت ناک مثال منٹو کے افسانے ''پانچ دن'' پر ممتاز شیریں کا تبصرہ ہے۔ ممتاز شیریں سے صحیح معنی میں ہمارے یہاں فکشن کی تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ افسانہ کی بڑی زیرک اور درّاک نقاد تھیں۔ منٹو پر ان کے مضامین نے ہماری ذہنی تربیت میں جو رول ادا کیا ہے اس کا قرض چکانے کا شاید یہ طریقہ آپ کو پسند نہ آئے کہ ان کی تعبیرات میں اسقام ڈھونڈے جائیں۔ لیکن اہم نقادوں کے اسقام کا مطالعہ فی نفسہٖ ان سے ذہنی یگانگی کی علامت ہے پھر بڑے فن کاروں کے متعلق بڑے نقادوں کی غلط تعبیرات کو بھی لوگ صحیح رایوں اور صائب فیصلوں کا مقام دیتے ہیں اس لیے ان کی تصحیح ضروری ہے۔ میری کوشش یہ ہے کہ میں دیکھوں کہ کون سے غلط تنقیدی رویّے نقاد کو غلط فیصلوں کی طرف لے جاتے ہیں۔ ''پانچ دن'' کے متعلق ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''چنانچہ افسانہ ''پانچ دن'' اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیبوں نے پُرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں صریحاً غلط اقدار قائم کی ہیں۔ ''پانچ دن'' کا پروفیسر

جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے، یہ محسوس کر کے کہ وہ کس قدر ریاکار رہا ہے، مرنے سے پہلے ریاکاری کا نقاب اُتار پھینکتا ہے اور آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ، جسے خود اس نے پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری دق بھی بخش جاتا ہے۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہم کنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی۔ اس افسانہ کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردِّعمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مَر جاتا بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذّت چکھے اور ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو، جسے زندہ رہنے کا پورا حق تھا، ہمیشہ کے لیے ایک مہلک بیماری میں مبتلا کر جائے۔'' (منٹو۔ نوری نہ ناری صفحہ ۱۲۹)۔

اگر ممتاز شیریں نے صرف کہانی کے تاثر کی بجائے افسانہ کے پورے فارم اور اس کی تکنک کو نظر میں رکھا ہوتا تو انھیں پتہ چلتا کہ بارہ صفحہ کے اس افسانہ کا نصف سے زاید حصّہ تو اس سینی ٹوریم کی نذر ہو گیا جہاں سکینہ پروفیسر کا بخشا ہوا دق لے کر آتی ہے اور مر جاتی ہے۔ مرنے سے قبل وہ افسانہ نگار کے سامنے پروفیسر کی کہانی بیان کرتی ہے۔ پروفیسر نے اپنے دل کی بات سکینہ کو بتائی اور وہ بات یہ تھی کہ اس کی زندگی سراسر جھوٹ تھی۔ وہ نیک اور شریف ہونے کا دکھاوا کرتا تھا لیکن اندر سے عورت کے لیے ترستا تھا۔ اس کے مرنے کے بعد اس کی طالبات کہیں گی کہ پروفیسر کتنا اچھا آدمی تھا۔ ان کی مدد کرتا تھا لیکن وہ یہ بات کبھی نہیں جانیں گی کہ وہ ان کے جوان جسموں کی طرف کیسی کشش محسوس کرتا تھا۔ سکینہ کو اس نے پناہ دی ہے اور سکینہ سمجھتی ہے کہ پروفیسر کیسا فرشتہ سیرت آدمی ہے لیکن سکینہ کو خبر نہیں کہ وہ اسے چُھپ چُھپ کر کیسی خواہشمند نظروں سے دیکھا کرتا ہے۔ پروفیسر کی یہ باتیں سُن کر سکینہ خود کو پروفیسر کے سپرد کر دیتی ہے۔ پروفیسر زندگی میں پہلی بار عورت کے جسم سے ہم کنار ہوتا ہے۔ وہ سکینہ سے کہتا ہے ''سکینہ میں لالچی نہیں''۔ زندگی کے یہ آخری پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمھارا شکر گذار ہوں۔'' اور چند ہی دنوں بعد مر جاتا ہے۔

یہ اعتراف پروفیسر کسی کے سامنے نہیں کر سکتا سوائے سکینہ کے، اور سکینہ یہ بات کسی کو نہ بتاتی اگر وہ قریب المرگ نہ ہوتی۔ مرتے وقت آدمی اپنے دل کے سب راز بتا دیتا ہے اگر موقعہ ملے، اور سکینہ کو سینی ٹوریم میں افسانہ نگار سے گفتگو کرنے کا موقعہ ملتا ہے۔ افسانہ نگار سینی ٹوریم میں اپنے ایک دوست کی خاطر آیا ہے، جس کی بیوی تپ دق کی آخری منزل میں ہے۔ سینی ٹوریم میں موت کی حکمرانی ہے۔ لوگ ٹاپ ٹاپ مرتے ہیں۔ لاشیں جلائی جاتی ہیں اور افسانہ نگار نہایت پژمردہ ہے۔ اس وقت سکینہ پروفیسر کی کہانی سُناتی ہے۔ گویا موت کچھ بھی نہیں لوگ مرتے ہی رہتے ہیں۔ اصل چیز تو زندگی ہے اور زندگی کی قدر اس بات میں نہیں کہ آدمی کتنا جیا بلکہ اس بات میں ہے کہ وہ کیسا جیا۔ آدمی کا مارنا کچھ نہیں لیکن ایک جائز فطری خواہش کا مارنا بڑا قتل ہے۔ اس کی سزا خود آدمی کو اپنی زندگی میں مل جاتی ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ وہ ''پانچ دن'' جو افسانہ کا عنوان ہیں جو افسانہ کی اساس ہیں اور جو پروفیسر کی زندگی

کا حاصل ہیں، ان کا ذکر افسانہ میں پانچ سطروں میں بھی نہیں ہوا۔ ان کے متعلق پروفیسر صرف اتنا کہتا ہے۔ ''یہ پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمہارا شکر گذار ہوں''۔ پورے افسانہ کی تکنیک پروفیسر کے اس اعتراف کو پہنچنے کے لیے ہے۔ افسانہ منٹو نے لکھا ہے لیکن بطور افسانہ نگار کے وہ پروفیسر کے اِس اعتراف تک پہنچ نہیں سکتا تھا۔ اسے اس سینی ٹوریم میں پہنچنا پڑا جہاں سکینہ آئی ہوئی تھی۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں ''بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مر جاتا۔'' لیکن اس صورت میں افسانہ وجود ہی میں نہیں آتا۔ افسانہ کا جنم ہی ریاکاری کے اعتراف سے ہوتا ہے اور افسانہ کی تھیم ریاکاری نہیں بلکہ عورت کے جسم کو ترسی ہوئی رُوح کی سیرابی ہے۔ سیرابی کا اعتراف مرد اس عورت کے سامنے ہی کرتا ہے جس نے اس کی زندگی کی پیاس بجھائی اور یہ اعتراف کتنے کم لفظوں میں ہے۔ ''میں لالچی نہیں ہوں''۔ اس سے زیادہ کچھ بھی کہا ہوتا تو خود سکینہ کو یہ بات بتانے میں پس وپیش ہوتا۔ یہ خود آگہی اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے۔ آدمی جنسی جذبہ کی طاقت، سرمستی اور احتیاج سے واقف ہے لیکن وہ کیا معنی اور کیا قدر رکھتی ہے۔ اس کا اسے شعور نہیں۔ ''پانچ دن'' جنس کی معنویت اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے۔ خاطر نشان رہے کہ یہ افسانہ جنس کے نشاط کا میتھون کا بدن کے نغمہ کا افسانہ نہیں معنویت اور قدر شخصی تجربہ کے ذریعہ ہی قائم کی جاتی ہے۔ اور پروفیسر جو چند لفظ کہتا ہے اس میں معنویت اور قدر کا احساس آجاتا ہے۔

اب خود سکینہ کی کہانی لیجیے جس سے ممتاز شیریں کو گہری ہمدردی پیدا ہوگئی ہے۔ سکینہ زندگی کی پائمالی اور رائگانی کی ہولناک تصویر ہے۔ وہ قحط بنگال میں بیچی گئی۔ کلکتہ سے لاہور آئی کوٹھے سے بھاگی تو بھوکی پیاسی خستہ حال پروفیسر کے گھر کا دروازہ کھلا دیکھا تو اندر گھس گئی اور کھانے پر ٹل پڑی۔ پروفیسر کے یہاں چند مہینوں میں ہی اس پر نکھار آجاتا ہے، اور پروفیسر کی نامرادی کی کہانی سُن کر وہ اس کی زندگی کو سیراب کرتی ہے۔ اب مَر رہی ہے تو اس احساس کے ساتھ کہ اس کی رائگاں زندگی بھی کسی کے کام آئی اور جس کے کام آئی وہی اس کی زندگی کا پہلا اور آخری سہارا تھا، اس کا محسن تھا۔ جسے خود اپنے مرنے کا غم نہیں۔ اس پر نقاد کی اشک باری لاحاصل ہے۔

اور افسانہ میں پروفیسر تو مرنے والا تھا۔ سکینہ کی موت بھی ضروری تھی تا کہ کچھ نہ بچے، نہ عیار زندگی، نہ پیاسی زندگی، نہ رائگاں زندگی، بچ جائیں تو وہ پانچ دن جس میں زندگی اپنی تکمیل کو پہنچی۔ یہ پانچ دن افسانہ کے عنوان کے مانند ستاروں کے جھرمٹ کی طرح وقت کی پہنائیوں میں چمکتے نظر آئیں۔ جنس یہاں جبلّت کی سفا کی اور جبریت سے بھی بلند ہوگئی ہے۔ وہ روحانی بن گئی ہے جس کے آگے اب کوئی تمنا باقی نہیں۔ رُوح کی اڑان کا یہ تجربہ مکتی اور موکش کا تجربہ ہے جو آدمی کو پرم آنند کے تجربہ سے دوچار کرتا ہے۔ جنس ہمارے تمام اخلاقی اور سماجی سروکاروں سے بلند، زندگی اور موت سے بھی ماورا، عظیم فطرت کی ایک صفت بن گئی ہے۔ چوں کہ آدمی عظیم فطرت ہی کا ایک جزو ہے اس لیے وہ فطرت کے اس عظیم تجربہ کو جان سکتا ہے۔

اکثر ایسا ہوتا ہے کہ نقاد کی تفہیم تو درست ہے لیکن تعبیر کے وقت وہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے یا ایسے خیالات کا اظہار کرتا ہے جو نہایت لطیف پیرایہ میں افسانہ کی اصل حقیقت کو بدل دیتے ہیں۔ منٹو کے افسانہ 'باسط' کے متعلق ممتاز شیریں کے اس بیان کو دیکھیے:

''انسان ضبطِ نفس سے ایک روحانی بلندی حاصل کرتا ہے۔ وہ اصول پرستی اور پاک بازی کی خاطر جسمانی لذّتوں کو قربان کرسکتا ہے اور اپنی فطری حیوانی جبلتوں پر فتح پا کر بلند ہوسکتا ہے۔ نیکی اور ضبطِ نفس سے انسان کو روحانی کیف ملتا ہے۔ بے راہ روی اور گناہ کا احساس انسان کو ایک مسلسل روحانی کرب واضطراب میں مبتلا رکھتا ہے۔ منٹو نے اپنے آخری دَور کے ایک افسانے ''باسط'' میں انسان کو اس شبیہ میں دکھایا ہے۔''

اس کے بعد ممتاز شیریں ''پانچ دن'' کے پروفیسر کا ذکر کرتی ہیں۔ پچھلے صفحات میں اس سلسلہ میں پیش کردہ محترمہ کے اقتباس میں آپ نے نوٹ کیا ہوگا کہ وہ عورت سے ہم کناری کے واقعہ کو گناہ کے لفظ سے یاد کرتی ہیں۔ ان کی فکر کا میلان اب اس طرف ہے کہ آدمی گناہ کی ترغیب پر قابو پاتا اور ضبطِ نفس سے کام لیتا تو روحانی بلندی کو پہنچ سکتا ہے جس کی مثال ''باسط'' ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ منٹو کو ویسے بھی گناہ اور ضبطِ نفس اور فطری حیوانی جبلتوں پر فتح حاصل کرنے اور روحانی بلندی اور روحانی کیف پانے میں کوئی دل چسپی نہیں تھی۔ وہ انسان کی جائز فطری خواہشوں کے قتل کو بڑا جرم سمجھتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ جنسی گھٹن سے انسانی فطرت اور نفسیات میں بگاڑ پیدا ہوتا ہے۔ وہ ان ماہرینِ نفسیات کا ہم خیال ہے جو ارتفاعِ جنسی کو بھی ایک طرح کی جنسی گھٹن ہی سمجھتے ہیں۔ ''پانچ دن'' کے پروفیسر نے کوئی گناہ نہیں کیا۔ وہ زندگی بھر ضبطِ نفس کرتا رہا اور اپنی ذات سے جھوٹ بولتا رہا۔ عورت سے ہم کنار ہو کر وہ سچائی کو پہنچا۔ ''پانچ دن'' کی غلط تفہیم پر تعمیر کردہ ضبطِ نفس اور روحانی بلندی کے تصوّرات کو وہ ''باسط'' کے آئینہ میں دیکھتی ہیں۔ ظاہر ہے وہ کردار جو ان تصوّرات کا حامل ہوگا مثالی ہوگا مثلاً دوستو وسکی کی ناولوں میں بردرز کاراموزوف کا آلیوشا اور ایڈیٹ کا پرنس مشکن جو یسوع مسیح کی شبیہ ہیں۔ منٹو کی حقیقت پسندی کسی نوع کے آئیڈیلزم کو پسند نہیں کرتی۔ لہٰذا ''باسط'' کی روحانی بلندی ضبطِ نفس سے حاصل کردہ نہیں ہے۔ منٹو ''باسط'' میں روحانی بلندی نہیں بلکہ من کا چوکھا پن دیکھتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح وہ ''خورشٹ'' میں من کا میلا پن دیکھتا ہے۔ باسط کے جیسا دوسرا کردار اگر دیکھنا ہو تو وہ ہے بیدی کے افسانہ ''من کی من میں رہی'' کا مادھو جس سے کسی دوسرے کا دکھ دیکھا نہیں جاتا۔ یہاں بھی وہی من کا چوکھا پن ہے۔ فرق صرف عمر کا ہے۔ باسط میں شباب کی تمازت ہے۔ مادھو میں ڈھلتی ہوئی شام کی ملائمت۔

باسط نوجوان لڑکا ہے جس کی ابھی ابھی شادی ہوئی ہے اس کی دُلہن پیٹ میں کسی کا پاپ لے کر آئی ہے۔ اس پاپ کو باسط کی نظروں سے چھپانے کے لیے یہ لڑکی کیسی کیسی تکلیفوں سے گذری ہوگی یہی خیال باسط کو اس سے گہری ہمدردی کی طرف مائل کرتا ہے۔ باسط نہ صرف حمام میں اسقاط کی نشانیوں کو اپنے ہاتھوں سے صاف کرتا ہے بلکہ اپنی بیوی کو خبر بھی ہونے نہیں دیتا کہ وہ اس کے راز کو جان گیا ہے۔ اس کی ماں اس صدمے سے مر جاتی ہے تو اس کا غم بھی خاموشی سے برداشت کر لیتا ہے۔ باسط میں جو بھی روحانی پاکیزگی ہے وہ فطری اور جبلّی ہے اور کسی ضبطِ نفس، اصول پرستی اور حیوانی جبلّتوں پر فتح کا نتیجہ نہیں۔ ایسی کوئی کش مکش افسانہ میں نہیں اور انسانی دُکھ کی

طرف باسط کا ردِ عمل انسانی ہے جو سماجی انسان کی اخلاقیات سے بلند ہے۔ وہ جو دکھ اور تکلیف میں ہو اس سے ہمدردی کی جاتی ہے، اس کے اعمال کا حکم نہیں بنا جاتا۔

اس افسانہ میں منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ طرزِ عمل جو ایک پیغمبر، مہاتما اور ولی کو زیب دے اسے ایک ناتجربہ کار اور معصوم نوجوان میں دکھایا ہے۔ اس کی نیکی اس کی بھلمنساہٹ ہے اور اس کے کردار کا اضطراری عمل۔ گویا باطن کی پاکیزگی اور معصومیت محض اکتسابی نہیں بلکہ کچھ لوگوں میں فطری بھی ہوتی ہے۔ قدرت چنگیز و ہلاکو کو پیدا کر سکتی ہے تو باسط اور مادھو کو بھی پیدا کر سکتی ہے جن کی سرشت میں ہی انسا دردمندی کا اتھاہ سمندر ہوتا ہے۔ وہ ولی یا سنت بنے بغیر انسان کی فطری پاکیزگی کا علامیہ ہوتے ہیں۔ گنگوتری کے شیتل جل کی مانند، آلائشوں سے پاک..... ممتاز شیریں سے تعبیر میں بہت ہی نازک اور باریک تسامح ہوا ہے۔ وہ Being کے افسانہ کو Becoming کا افسانہ سمجھ بیٹھیں۔ یہ فروگذاشت بتاتی ہے کہ تعبیر کا کام پُل صراط پر چلنے کا نام ہے۔

تعبیر تشریح اور تجزیہ معنی خیز اسی وقت بنتا ہے جب فن پارے میں معنوی تہہ داری ہو۔ غواص معانی چھچھلے پانیوں میں غوطہ نہیں لگاتے۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں معنوی گہرائی نہیں ہوتی نقاد تعبیر کا کام پیرافریز سے نکال لیتے ہیں۔ دراصل افسانہ کے رموز و علائم کو سمجھنے سمجھانے کا کام تعبیر کو حیرت خیز اور ہوش رُبا انکشاف کا جوہر عطا کرتا ہے۔ ایسی ناقدانہ تعبیریں ایک تخلیقی تجربہ کا لطف رکھتی ہیں۔ ایسی تنقیدوں کی زبان بھی حساس، تخیلی، استعاراتی اور امیجسٹ ہوتی ہے۔ اچھی تعبیراتی تنقید ذکرِ عیش نصف عیش کے مصداق پیرافریز کا شکار ہوئے بغیر افسانہ کی باز آفرینی کی مسرتوں سے سرشار بنتی ہے۔

ہئیتی تنقید جو تعبیر کا حسن اور تجزیہ کا وصف رکھتی ہے، تنقید کی اعلیٰ ترین قسم ہے ہر نقاد اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے کہ فن پارے کے حسن کا راز کیا ہے۔ چونکہ کوئی جواب آخری نہیں ہوتا اس لیے فن پارے پر اعلیٰ ترین اور جامع ترین مضمون بھی حرفِ آخر نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ ادب کے شاہکاروں کے لیے ہر نسل اپنے بہترین ناقدانہ دماغوں کو تفہیم، تجزیہ اور تحسین کے لیے وقت کرتی ہے۔ ناقدانہ گفتگو فن پارے میں دل چسپی کو ماند پڑنے نہیں دیتی اور فن پارہ ایک تسلسل کے ساتھ تنقید کو سرگرم گفتار رکھتا ہے۔

تعبیراتی تنقید کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں نقاد کے علم، بصیرت اور ذہانت کا استعمال چونکہ اس کی ذات سے بھی عظیم تر چیز یعنی فن پارے کے لیے ہوتا ہے تو اس میں نمائش علم اگر ہے تو بھی اتنی ناگوار معلوم نہیں ہوتی۔ علم کی روشنی اس کرن میں بدل جاتی ہے جو معنی کے موتی کو روشن کرتی ہے۔ البتہ نقاد کو چوکنا رہنا چاہیے کہ کہیں اس کی تنقید علم کی تلوار سے معنی کی پھانس نکالنے کا عمل نہ بن جائے۔ مثلاً شفق کا ایک افسانہ ہے جس میں ایٹم بم کی تباہ کاری کی تمثیل ہے۔ اس افسانہ کے تجزیہ میں قمر رئیس سے ایٹم بم کی بناوٹ اور اس کی تباہ کاری پر ایک نہایت ہی سائنٹفک قسم کا مضمون لکھ ڈالا۔ یہ مضمون شفق کے افسانہ پر ایک بم ہی کی طرح گرا ہے۔ افسانہ کا دور دراز تک پتہ نہیں، اس سے بہتر تھا کہ پروفیسر صاحب افسانہ کی کمزوریوں کا ذکر کرتے کم از کم افسانہ کمزور ہی سہی اپنی ٹانگوں پر تو کھڑا نظر آتا۔

اس سلسلہ میں Rosamond Tuve کی کتاب A Reading of George Herbert کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ یہ کتاب اس بات کا بہت ہی اچھا ثبوت ہے کہ ادب کو تشریح کی ضرورت پڑتی ہے۔ جب حالات بدلتے ہیں اور تہذیبی اور مذہبی علامتیں اور عقائد اپنے معنی کھو دیتے ہیں تو ترسیلِ معنی کی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ جارج ہربرٹ کا تعلق میٹا فزیکل شاعروں سے ہے جو ملٹن کے بعد منصہ شہود پر آئے۔ جارج ہربرٹ کی شاعری مذہبی شاعری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ ذاتی طور پر مجھ جیسے لامذہب کو بھی اس کی شاعری نے اتنے شدید طور پر متاثر کیا ہے کہ اس کے لیے میرے دل میں وہی محبت اور عقیدت کا جذبہ ہے جو ایک سالکِ راہ کو اپنے روحانی مرشد سے ہوتا ہے۔

اس کی ایک نظم ہے Sacrifice جدید قاری کو یہ نظم ذرا مشکل سے سمجھ میں آتی ہے کیوں کہ نظم کی امیجری اور استعاروں کا ماخذ قدیم عیسائی Iconography ہے۔ روز امنڈ توو ے نے اس نظم کی تفسیر میں بائبل، بائبل کی تفاسیر، لیٹرجی، لاطینی اور مقامی زبانوں سے گیتوں، حمد اور کیرول، وعظوں اور عبادت کی کتابوں، عہدِ وسطیٰ کے ڈراموں، کلیسا کے دریچوں کی رنگین تصویروں مخطوطات کے سنہرے مرقعوں اور Wood cuts کے نمونوں کے مطالعہ کے ذریعہ وہ پوری مذہبی، ثقافتی اور ذہنی فضا تعمیر کردی جس کی تلمیحات، عقائد اور استعاروں سے اس نظم کا تانا بانا بُنا گیا تھا۔ قاری یہ باریک باتیں نہیں جانتا تھا جو روز امنڈ کو پڑھنے کے بعد وہ جان گیا اور جو نظم کی تفہیم کے لیے ناگزیر تھیں کہ عہدِ وسطیٰ میں موسیٰ اور نوح عیسےٰ ہی کے ٹائپ تھے۔ من وسلویٰ کا من Eucharist کا ابتدائی نقش ہے۔ (یعنی من وہی چیز ہے جس سے کیتھولک عبادت میں وہ روٹی تیار کی جاتی ہے جو عیسائی عقیدے کے مطابق عیسیٰ کا بدن ہے) سوئے ہوئے آدم کی پسلی نکال کر اس سے حوا کی تخلیق مترادف ہے ''مصلوب عیسیٰ کے بدن میں بھالا بھونکنے اور مقدس لہو کے بہنے سے'' اور خلد بریں کا وہ شجر جس کا پھل چکھ کر آدم نے پہلا گناہ کیا تھا۔ اسی درخت کی لکڑی سے وہ صلیب بنائی گئی جس کا پھل مصلوب عیسےٰ کا زخمی بدن تھا۔

ہمارے یہاں ایسی تشریحات کی مثالیں بہت کم ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ Poetic Conciet جو میٹا فزیکل شاعروں کا امتیازی وصف ہے۔ ہمارے شعری مزاج کا جزو نہیں۔ لیکن اس قسم کی تنقید کے کچھ اچھے نمونے افسانوں کے تجزیوں میں مل جائیں گے۔ افسانوں کے بھرپور اور جامع تجزیے جدید اُردو تنقید کا ایک اہم اور نمایاں میلان ہے۔ منٹو، بیدی، انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے افسانوں کے وہ تجزیے جو نارنگ، محمد عمر میمن، شمیم حنفی اور ابوالکلام قاسمی نے کیے ہیں عالمانہ تنقید کے اچھے نمونے ہیں۔ راقم الحروف نے بیدی کے افسانہ ''یوکلپٹس'' کے تجزیہ میں ایک کیتھولک کالج میں اپنی ۳۳ سالہ ملازمت کے دوران حاصل کیے گئے عیسائی مذہب کے علم کو ٹھکانے لگانے کی کوشش کی ہے۔

اس موقعہ پر ومسٹ اور بیرڈزلی کے رجحان ساز دو مضامین Intentional اور Affective Fallacies کا ذکر ضروری ہے جنھوں نے تعبیراتی تنقید پر گہرے اثرات ڈالے۔ ان مضامین سے جو منفی اثر پیدا ہوا ہے اس کا تذکرہ منظور ہے۔ اس منفی اثر کا تعلق فن کار کی شخصیت سوانح اور ارادے کا تعبیر اور تنقید کے وقت کس

حد تک استعمال جائز ہے، اس سے ہے۔ اس معاملہ میں مذکورہ نقادوں کے تصورات نے جو سخت گیری پیدا کی اسے بعد کی ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید نے شدید تر بنایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادب سے ادیب ہی، فن سے فن کار ہی اور افسانہ سے افسانہ نگار ہی بے دخل ہو گیا۔ میں اس سلسلہ میں صرف اتنا عرض کروں گا کہ تمام تنقیدی نظریات کی مانند یہ نظریات بھی اضافی ہیں، مطلق نہیں۔ تصوّرات کو ممنوعات اور مکروہات نہیں سمجھنا چاہیے کہ نقاد تعبیر کی چوکی پر بیٹھے تو ہاتھ میں گنگا جل لے کر قسم کھائے کہ فن کار کی سوانح اور شخصیت کو چھو کر بھرشٹ نہیں ہوگا۔ فن کار کو اس طرح عاق کرنے کے پیچھے مجھے تو ایک ناپاک ارادہ کام کرتا نظر آتا ہے کہ نقاد خود تعبیر کے زور پر افسانہ کا گاڈ فادر بن جائے۔ ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ افسانہ، افسانہ نگار کے وجود کی گہرائیوں سے جنم لیتا ہے اور افسانہ کے اسلوب اور آہنگ کی نازک ترین لرزشوں میں اس کی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے۔ پچھلے صفحات میں منٹو کے افسانوں پر بحث میں اس کی شخصیت سے جو استفادہ کیا گیا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے۔ سُنا ہے کہ حسرت موہانی نے بدھ مذہب کے متعلق کہا تھا کہ یہ وہ عجیب مذہب ہے جس میں خدا ہی کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ ساختیات بھی وہ نظریۂ فن ہے جس میں فن کار ہی کا کوئی مقام نہیں متن کا مطالعہ عالمِ کثرت کا مطالعہ ہے جو وحدت یعنی خالق کے تصوّر کے بغیر فسادِ نظر کا باعث بن سکتا ہے۔

اب جب کہ اسلوب میں تصوف کے اکتارے پر چھیڑے ہوئے استعاروں کا آہنگ پیدا ہو چلا ہے تو کیوں نہ میں اپنے تعبیر کے خیال کی دھرپد دھمار کو مذہب ہی کی تان پر ختم کروں۔

لوقا کی انجیل میں ایک حکایت بیان ہوئی ہے:

> ''پھر اس نے (یسوع نے) بعض لوگوں سے، جو اپنے پر بھروسہ رکھتے تھے، یہ تمثیل کہی کہ دو شخص ہیکل میں دعا کرنے گئے۔ ایک فریسی دوسرا محصول لینے والا۔ فریسی کھڑا ہو کر اپنے جی میں یوں دعا کرنے لگا کہ ''اے خدا! میں تیرا شکر کرتا ہوں کہ میں باقی آدمیوں کی طرح ظالم، بے انصاف، زناکار یا اس محصول لینے والے کی مانند نہیں ہوں، میں ہفتہ میں دو بار روزہ رکھتا ہوں اور اپنی ساری آمدنی پر ''دہ یکی'' دیتا ہوں لیکن محصول لینے والے نے دور کھڑے ہو کر اتنا بھی نہ چاہا کہ آسمان کی طرف آنکھ اٹھائے بلکہ چھاتی پیٹ پیٹ کر کہا کہ اے خدا! مجھ گنہگار پر رحم کر۔ میں تم سے کہتا ہوں کہ یہ شخص دوسرے کی نسبت راست باز ٹھہر کر اپنے گھر گیا کیوں کہ جو کوئی اپنے آپ کو بڑا بنائے گا وہ چھوٹا کیا جائے گا اور جو اپنے آپ کو چھوٹا بنائے گا وہ بڑا کیا جائے گا۔''

بعض عیسائی مفکّرین کا کہنا ہے کہ لوقا نے یہ حکایت بیان تو کی ہے لیکن اس کی معنوی اہمیت کا شاید اسے بھی بہت احساس نہیں تھا۔ بعد میں آنے والے مفکّرین نے اس حکایت کی تفسیر کی اساس پر عیسائی تھیولوجی کے چند کلیدی تصوّرات کی تعمیر کی۔ ایک طرف راست روی کا پندار ہے دوسری طرف گم کردہ راہی کا انفعال۔ وہ جسے اپنے اعمالِ نیک پر اعتماد ہے اس سے کہیں زیادہ وہ جو اپنے گناہوں کے باعث آسمان کی طرف آنکھ اٹھانے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا اور نظریں جھکائے رحم کی بھیک مانگتا ہے اس پر خدا رحمت برساتا ہے۔

عیسائی مذہب کے رحمت خداوندی کے آفاق گیر تصور کی تعبیر میں اس حکایت کی تعبیر اور تفسیر کا بڑا حصہ رہا ہے۔ دراصل تعبیر اور تفسیر ہی مذاہب کی شریعتوں اور فلسفوں کی اساس رہی ہیں۔ اسی سبب سے مذہبی تعبیر Hermanautics کا جدید ادبی تعبیرات کے نظریات پر گہرا اثر ہے۔ یہ ایک الگ موضوع ہے جس پر گفتگو کی یہاں گنجائش نہیں۔

ہمارے بیسیوں افسانوں میں ایسے معنیاتی رموز پنہاں ہیں کہ اگر ژرف نگاہی اور صحیح تنقیدی طریقۂ کار کے ذریعہ افسانہ کی ساخت اور بافت کا تجزیہ کیا جائے اور معنیاتی اشاروں کی تشریح، تفسیر اور تعبیر کی جائے تو وہ نہ صرف زندگی کے اسرار کو بے نقاب کریں گے بلکہ ادب اور آرٹ کی ماہیئت اور فنکشن کے متعلق وہ علم عطا کریں گے جو ان کے بارے میں خلا میں نظریہ سازی سے حاصل نہیں ہوتا۔

کچھ بچا لایا ہوں

بتخانۂ چین

وارث علوی

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر

کچھ بچا لایا ہوں

ملارے نے کہا ہے شاعری خیالات سے نہیں، الفاظ سے کی جاتی ہے۔ شاید اسی لیے ایلیٹ نے یہ نہایت بصیرت افروز بات کہی ہے کہ شاعری کا سماجی فنکشن یہ ہے کہ وہ زبان کو محفوظ کرے۔ موضوع کی اہمیت سہی لیکن لوگ سونے کی بدصورت مورت پر پتھر کے خوب صورت مجسمے کو ترجیح دیتے ہیں۔ آرٹ اپنے میڈیم کا شدید ترین استعمال کرتا ہے۔ شاعری کا میڈیم زبان ہے۔ جس طرح سنگیت کی آواز، مصوّری کا رنگ اور سنگ تراشی کا سنگ۔ مصوّر سبزے کو محض ہرا ہی نہیں، بلکہ نیلا، پیلا، سیاہ، سُرخ، زرّیں اور سیمابی بھی بتاتا ہے اور اس طرح رنگوں کے اس نظام کو درہم برہم کر دیتا ہے جس سے ہم ہماری زندگی میں مانوس ہوتے ہیں۔ مغنّی کا نغمۂ ہوش ربا سنیے۔ آواز کبھی میگھ کی طرح برستی ہے، کبھی شعلے کی طرح سلگتی ہے، کبھی پُراسرار جنگلوں کی گنگناہٹ، کبھی گھنی جھاڑیوں میں بہتی ہوئی ندی کا پُرسکون ترنم اور کبھی پہاڑوں کے سناٹوں میں لرزتی کسی پرندکی پکار بنتی ہے۔ سنگ تراش کے ہاتھوں کا لمس پاکر پتھر کبھی پھول کی پنکھڑیاں بنتے ہیں، کبھی حریر و پرنیاں، کبھی کنواری مریم کی معصومیت، کبھی رقاصہ کی پُرشوخ شرارت۔ شاعری کا میڈیم زبان ہے اور ایلیٹ نے تو کہا ہے کہ یہ نہایت ہی سرکش اور ضدّی میڈیم ہے۔ الفاظ چوراہوں پر بھٹکتے ہیں، جگ بیتی میں پستے ہیں اور اُن کے بدن سے پیشرو شاعروں کے اتنے احساسات چمٹے ہوئے ہوتے ہیں کہ شاعر سوچتا ہے کہ اُن سے اپنے منفرد احساس کی ترجمانی کا کام کیسے لے۔

تخلیق کا عمل اپنی آخری شکل میں لفظ کی تلاش کا عمل ہے۔ غالبؔ اس لیے بڑا شاعر نہیں کہ اس نے نئی روشنی کے مرکز کلکتہ کا ذکر کیا، بلکہ اس لیے ہے کہ ''ہائے ہائے'' کے الفاظ اس طرح استعمال کیے کہ پڑھنے والے کے دل میں ایک تیر پیوست ہو گیا۔ شیکسپئر کو دیکھئے To be or not to be جیسے معمولی الفاظ کو اس نے کیسا گنجینۂ معنی بنا دیا۔ Howl Howl, Howl, Howl کی تکرار سے لیئرؔ کے جنون کی سرحدوں کو چھونے والے المیہ کرب کا کیسا دِل کو ہلا دینے والا بیان کیا، ''میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے'' میں میر نے، میاں، جیسے معمولی لفظ کو کیسے ایک شفیق بزرگ کی درویشانہ چمکار میں بدل دیا۔

ازل میرے پیچھے ابد سامنے — نہ حد میرے پیچھے نہ حد سامنے

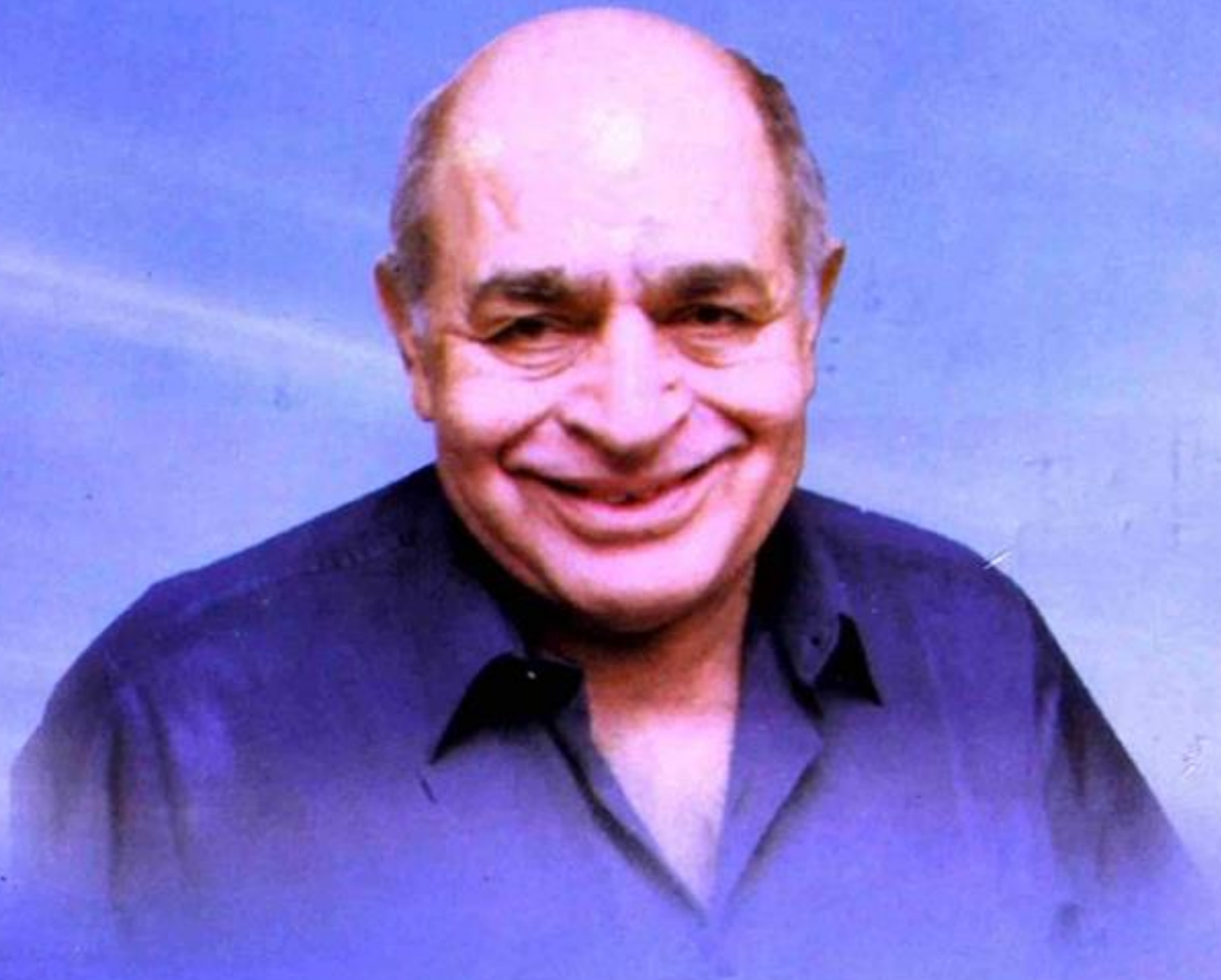
کیا، حد، کا لفظ کبھی اتنے Cosmic Dimension کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔

شاعری کی زبان بقول والیری روزمرّہ زبان میں ایک الگ زبان کے طور پر زندہ رہتی ہے۔ کلام موزوں ہونے کی وجہ سے شاعری میں لفظ کا آہنگ اور صوتی حسن نکھر اٹھتا ہے۔ لفظ کی نزاکت، لطافت، جلال و جمال کا احساس شعر میں استعمال ہونے کے بعد ہی پیدا ہوتا ہے۔ شاعر کو اپنے تجربات، مشاہدات اور ہوش مندی پر بھلا کتنا اختیار ہو سکتا ہے۔ زمانہ اس کے لیے نئی زمین اور نیا آسمان پیدا کرنے سے تو رہا۔ سات آسمان گردش میں ہیں اور ان کی چکّی میں فن کار کی ہوش مندی پستی رہتی ہے۔ کیا شیکسپیئر حقیقی زندگی میں ان تمام تجربات سے گزرا تھا جو اس کے ڈراموں میں بیان ہوئے ہیں۔ تخلیقی تخیل کی طاقت اور اعجاز کے سامنے تجربات اور مشاہدات کی قیمت کیا ہے۔ اسی لیے ایلیٹ نے کہا ہے کہ شاعر زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ اپنے میڈیم کو نکھارتا اور سنوارتا ہے۔ جادوگر کے پاس رومال تو ایک ہی ہوتا ہے لیکن وہ رومال سے رنگوں کی دھنک کا کیسا طلسم پیدا کرتا ہے۔ شام کا منظر تو ہر شخص دیکھتا ہے لیکن یہ تو فلا بیر ہی ہوتا ہے جو ڈوبتے سورج کی کرنوں کو پکڑنے کے لیے لفظوں کے جال پھینکتا ہے۔ میں بھری دنیا میں تنہا ہوں کہنے سے شاعری بن جاتی تو کہنا ہی کیا تھا۔ لیکن احساسِ تنہائی کے اظہار کے لیے شاعری کو خارجی تلازمے تلاش کرنے پڑتے ہیں جو بقول ایلیٹ احساس کا

فارمولا ہوتے ہیں۔ تنہائی کا احساس فارم کی عمارت کے کسی چبوترے پر بیٹھا حقہ گڑگڑاتا ہوا نظر نہیں آتا۔ بلکہ یہ احساس عمارت کے پورے فارم یعنی در و دیوار، سقف و بام، سنگ و خشت اور چوب و آہن میں قید ہوگا۔ معاشرتی نقادوں کا یہ عالم ہے کہ سماجی شعور جب تک مینار پر چڑھ کر بانگ نہ دے تب تک انھیں ہر مینار ہاتھی دانت کا مینار ہی دکھائی دیتا ہے۔ اسی لیے ایلیٹ سماجی شعور کی پوری بحث کو Awareness کے لفظ پر ختم کر دیتا ہے۔

زرعی تمدّن میں زبان اور زمین کے ساتھ انسان کا رشتہ بہت گہرا تھا۔ کسان کہانیوں کے خالق اور گیتوں کے جننے والے تھے۔ ان کی بول چال کی زبان کہاوتوں، محاوروں، استعاروں اور کنایوں سے مالا مال تھی۔ یہ عناصر زبان کو بذلہ سنج، شاعرانہ، پیکری اور مترنم بناتے گجراتی زبان کے دیہاتی ناولوں اور جے ایم سنج اور شان اوکیسی کے ڈراموں میں اسی مترنم اور حاضراتی زبان کا استعمال ہوا ہے۔ صنعتی تمدّن کا کاروباری آدمی نہ کہانیاں کہتا ہے نہ گیت بُنتا ہے۔ محاوروں اور کہاوتوں کو وہ اسی وقت جملوں میں استعمال کرتا ہے جب وہ امتحان کے پرچوں میں پوچھے جاتے ہیں۔ وہ ایک بے رنگ، بے لوچ، سپاٹ غیر تخیلی غیر ایمائی اور غیر پیکر سازانہ زبان بولتا ہے۔ اس کا بس چلے تو وہ زبان بولنے کا کام بھی اپنے نوکروں ہی سے لے۔ وہ بوڑھا ہندوستانی کلرک جو ٹیلی فون پر اس طرح بات کرتا ہے گویا گانو کی چوپال پر بیٹھا ہوا صنعتی تمدّن کے آداب نہیں جانتا۔ اسے پتا ہی نہیں کہ اب تو ڈراموں کے کردار بھی Monosy Llables میں بات کرتے ہیں۔ صنعتی تمدّن نے کمرشیل آرٹ پیدا کیا ہے جو فی الحقیقت نان آرٹ Kitch ہے، کیونکہ وہ ہائی آرٹ کے مضامین کا Vulgarization ہے۔ آرٹ میں عورت کا مجسمہ ننگا نہیں ہوتا برہنہ ہوتا ہے، اور دونوں لفظوں کے معنی چاہے لغت میں ایک ہوں، آرٹ کی دنیا میں بہت مختلف ہیں۔ ہماری فلموں کی برہنگی اس قدر جنس زدہ ہوتی ہے کہ جی چاہتا ہے پتلون کو سر پر کفن کی طرح باندھ کر پردۂ سیمیں کے آر پار ہو جائیں۔ کمرشیل آرٹ کی زبان میں، وہ زبان جو فلموں، تفریحی ناولوں، مقبولِ عام رسالوں اور مشاعروں میں استعمال ہوتی ہے، نہ بذلہ سنجوں کی بزم آرائی ممکن ہے، نہ اہلِ دل سے اہلِ دل کی گفتگو۔ نہ جراحتِ دل کی ترجمانی نہ بیانِ یک آرزو۔ آدمی حیوانِ ناطق ہے اور نطق کی تتلی جب تک شعر و ادب کے شگفتہ پھولوں پر مچلتی اور تھرکتی نہیں، اس کے رنگ میں نکھار، نظر فریبی اور حسن پیدا نہیں ہوتا۔ لفظ رنگ نہیں، لیکن شاعر اس سے تصویر بناتا ہے، ساز نہیں لیکن وہ سنگیت کی تان اڑاتا ہے، سنگ نہیں لیکن وہ مجسمے تراشتا ہے۔ زبان شاعر کے لیے بند ڈبے کا گوشت نہیں بلکہ خون میں نہایا ہوا شکار ہے، جسے دیکھ کر، چھوکر، چکھ کر، سونگھ کر شاعر کے پانچوں حواس جاگ اٹھتے ہیں۔ زبان ایک نٹ کھٹ اور ضدی میڈیم ہے۔ اِسے رام کرنے میں شاعر کا سحر اور اس کی وحشت کھولنے میں اس کا اعجاز رہا ہے۔ اسی لیے زبان کے رخسارِ سیمیں پر شاعر کے بوسوں کے نشانات ہی نہیں بلکہ ناخنوں کی خراشیں بھی ہوتی ہیں۔ کبھی تو وہ لفظ سے معنی نچوڑتا ہے اور کبھی اسے اس طرح سہلاتا ہے کہ معنی کا شعلہ جاگ اٹھتا ہے اور لفظ کا پورا بدن دہک اٹھتا ہے۔ سچ ہے! شاعری میں زبان محفوظ ہی نہیں رہتی بلکہ نئی وسعتیں پیدا کرتی ہے، کیونکہ اسے ایک عظیم تخلیقی تخیل کی ناپیدا کنار پہنائیوں کے مطابق پھیلنا پڑتا ہے۔

دنیا میں جنگ چھڑتی ہے، خانہ جنگی ہوتی ہے، انقلاب آتے ہیں، خدا کی خدائی اتھل پتھل ہو جاتی ہے۔ نقاد دیوارِ آہن اور دریائے آتشیں پار کر کے شاعر کے پاس پہنچتا ہے۔ شاعر جانتا ہے وہ کیوں آیا ہے۔ یہی کہنے کہ جو کچھ ہوا اس کے لیے شاعر ذمہ دار ہے۔ شاعر سوچتا ہے ساری زندگی بھری پُری عورتوں کی گولائیوں کو نکیلے شعروں میں سماتے گزری، اگر موٹے کمیاروں کی کمر کے گھیراؤ کو بھی ایک دو قصیدوں کے گھیر میں لیا ہوتا تو نامۂ اعمال اس قدر سیاہ نہ ہوتا۔ اِس سے پیشتر کہ نقاد لب کشائی کرے شاعر کہتا ہے۔ ''جو کچھ ہوا وہ اس دنیا میں ہوا جس میں تم بھی تھے اور میں بھی تھا، سائنس داں، فلسفی، مذہبی پیشوا اور سیاسی لیڈر بھی تھے۔ اگر تاریخ کے خوں چکاں واقعات کو رونما ہونے سے روکا جا سکتا ہے تو انھیں روکنے کی طاقت اِن لوگوں کے پاس زیادہ تھی۔ اب اس بحث سے کیا فائدہ کہ جو کچھ ہوا اس کا ذمہ دار کون تھا۔ اِس طوفانِ خاک و خوں سے جس میں اتنا سب کچھ تباہ ہوا میں زبان کو بچا لایا ہوں تا کہ ہم کچھ نہیں تو زخمِ دل کا شمار تو کر سکیں۔ کیا میری اس کوشش کی کوئی قیمت نہیں؟''

Butkhana-e-Chin

وارث علوی ۱۱ جون ۱۹۲۸ء کو احمد آباد میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے گجرات یونیورسٹی سے اردو میں، علیگڈھ یونیورسٹی سے انگریزی میں ڈبل ایم اے کیا اور سینٹ زیویرس کالج احمد آباد میں بطور لیکچرر ۳۳ سال ملازمت کی اور انگریزی ڈپارٹمنٹ کے صدر کی حیثیت سے سبک دوش ہوئے۔ انہوں نے ۱۹۵۲ء میں فاطمہ بیگم سے شادی کی۔ ان کی تین لڑکیاں ہیں، شہناز، شاہدہ، فرزانہ۔ چھ نواسے اور نواسیاں۔ وہ انجمن ترقی پسند مصنفین احمد آباد کے ۱۹۴۶ء سے ۱۹۵۰ء تک سکریٹری رہے اور اردو ساہتیہ اکادمی گجرات کے وجود میں آنے کے بعد سے اس کے صدر۔ اپنی ادبی خدمات کے لئے انہیں مندرجہ ذیل انعامات سے نوازا گیا ہے:

(۱) گورو پرسکار - اردو ساہتیہ اکادمی گجرات
(۲) نیشنل ایوارڈ - مہاراشٹر اردو اکادمی
(۳) غالب ایوارڈ - غالب اکادمی دہلی
(۴) عالمی فروغ اردو اکادمی، دوہا، قطر ۲۰۰۷ء

گجرات اردو ساہتیہ اکادمی ۔ گاندھی نگر